



Emociones pensadas: intimidad y reflexión en la poesía de Francisco Brines

Marcela Romano
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Nuestro trabajo pretende sumariamente recomponer en la poesía de Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932) los diversos perfiles de una intencionalidad meditativa e intimista que pone en jaque a las teorías de la identificación inmediata y confesional pactadas desde las *misreadings* románticas en torno a la poesía lírica. Mediante la apelación a diversas estrategias compositivas (un ritmo y un tono "clásicos", usos retóricos de la tradición, reescritura de géneros canonizados y otros ejercicios de "distanciamiento") Brines consigue deslindar la representación de la intimidad del efecto patético tanto en la escena privilegiada de su poética, esto es, la insistente conciencia de la temporalidad, cuanto en los cuerpos concretos celebrados por un empecinado vitalismo a la vez que devastados por esa misma temporalidad.

Palabras clave: Francisco Brines — intimidad — poesía meditativa — España — elegía

I

En un estudio sobre la obra de Francisco Brines publicado en el año 2001, nos decía José Olivio Jiménez: "No hay contradicción en diagnosticar para esta poesía, hecha de una fuerte conciencia de soledad, una definida voluntad clásica de forma" (2001: 29). Las palabras del crítico cubano son pocas y sintetizan con eficacia singular los rasgos centrales de la poética brineana. Pero las reflexiones que disparan son muchas, y atañen, justamente por esa cualidad unificadora, a una epistemología de la lírica que incluye la obra del valenciano y a la vez la excede, en relación con las lecturas, el estatuto y las expectativas circulantes todavía dentro del campo artístico y en el lectorado respecto del género poético.

Jiménez habla con justicia de la ausencia de contradicción entre un tema y la vocación formal del poeta de Oliva. La contradicción posible nos habla, por su parte, de unas historias fallidas o por lo menos sesgadas de recepción de la poesía, sobre todo a partir del Romanticismo. ¿Por qué podrían contradecirse la emoción (en este caso, la soledad) con la exigencia —"clásica", subraya Jiménez— por la forma? Dados los pactos de lectura establecidos desde aquella poética fundacional de la modernidad con el género —la "confesionalidad", la "espontaneidad", el excedente "biográfico", la apelación directa a las "emociones" y a la "intimidad"—, la atención a la *elocutio* más allá de la función meramente "expresiva" parece colisionar con las poéticas españolas inscriptas dentro de aquel canon dominante y sus resonancias más tardías.

Sin embargo, una indagación a contrapelo permite descubrir, al principio en los márgenes del sistema y luego progresivamente instalado en el centro de sus debates, el armado de un linaje que, tanto en la teoría como en la práctica poética, explora la potencialidad de la lírica como una actividad "intelectual". Actividad que no sólo abona la



reflexión conceptual, sino que la hermana con una *poiesis* que, en tanto *techné*, como querían Aristóteles y Horacio, deja paso al uso vigilante de los materiales nuevos o heredados selectivamente de la tradición, tanto peninsular como extranjera. Una lírica que, más allá de aquellos pactos equívocos, cuestiona las teorías transitivas de la *identificación* para llevarnos a terrenos poco explorados aunque, necesario es decirlo, nada ajenos al género desde la Antigüedad.

De este modo, las *emociones pensadas* por Francisco Brines ingresan en la esfera de la intimidad con la precavida conciencia de ser una escena de lenguaje. En rigor de verdad, aquel recóndito paraje indecible e indecible, signado por "el deseo [...] sin la mediación de códigos o rituales sociales" (Peña Marín 1989: 78), objeto de la psicología, la filosofía y la metafísica, y para algunos solo habilitado por el grito o el balbuceo (Pardo 1996), matiza esa condición ontológica y psíquica como tal todas aquellas veces en que resulta modelizado por el discurso del arte y la literatura, según bien advirtieron historiadores de la vida privada como Ariès y Duby (1991)¹. El discurso de la intimidad ingresa así en lo público, no sólo porque será leído, sino porque en el proceso mismo de su construcción comercia con unos modos de pensar, de escribir y de proyectar lo íntimo que, además de exhibir la distancia entre lo que se dice y lo que (de acuerdo con la teoría "expresiva") se "vive", arrastran convenciones y genealogías, voces y páginas de otros². La intimidad escrita es entonces un tropo, una figura de sustitución -metáfora y metonimia- y, como tal, atraviesa la historia de los discursos eligiendo, desechando, rehaciéndose cada vez a sí misma en la búsqueda de unas formas para decirse, que son, en pureza, más ajenas que propias, más públicas que íntimas.

II

Nuestro trabajo, entonces, pretende sumariamente aquí recomponer en la poesía de Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932) los diversos perfiles de una intencionalidad meditativa e intimista que pone en jaque a las teorías de la identificación inmediata y confesional pactadas desde las *misreadings* románticas en torno a la poesía lírica. Mediante

¹ "Gracias a la posición del yo como garante del texto [...] [se] permite dar lugar publicidad en la literatura a unos actos y a unas palabras, efectivos o ficticios, que tendrían que permanecer ocultos en el mundo social. En consecuencia, en la época en que el espacio privado va ganando terreno por obra del predominio de la intimidad frente a la civilidad [...] las nuevas prácticas de la literatura convierten ese ámbito privado, ya constituido y protegido, en objeto privilegiado del más público de los discursos" (Prólogo a "Formas de la privatización", en Ariès y Duby 1991: 164-5).

² Para Abrams (1975: 47), "la obra deja de mirarse primariamente como el reflejo de la naturaleza, real o mejorado; el espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta". Retomando un estudio más tardío de John Stuart Mill (*Qué es la poesía y Las dos clases de poesía*, de 1833) ve que junto con su definición de que "la poesía es la exteriorización o expresión del sentimiento", aparecen tomados en cuenta la cuestión de la forma poética "lírica" como "la más idónea para la poesía, y valorables criterios tales como la sinceridad, la espontaneidad, la desaparición del mundo externo como referencia, y la utilización del discurso analógico del sentimiento. como *figura* del alma del poeta, algo que, en contra del Romanticismo mismo, y acaso desconociendo su extrema filiación, resume Eliot más tarde, en su concepto de "correlato objetivo". Con la preponderancia del artista, desaparece la importancia del auditorio: el arte se vuelve un ejercicio narcisista." (44 y ss.)



la apelación a diversas estrategias compositivas (un ritmo y un tono "clásicos", usos retóricos de la tradición, reescritura de géneros canonizados y otros ejercicios de "distanciamiento") Brines consigue deslindar la representación de la intimidad del efecto patético tanto en la escena privilegiada de su poética, esto es, la insistente conciencia de la temporalidad, cuanto en los cuerpos concretos celebrados por un empecinado vitalismo a la vez que devastados por esa misma temporalidad.

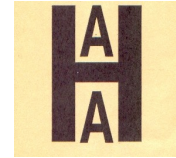
Dijo alguna vez Brines que toda su poesía es "una extensa elegía", y, en una entrevista concedida a José Luis Mesa Toré, ha agregado: "soy un poeta elegíaco, como lo son todos los poetas" (Mesa Toré 2002: 28). Más allá del dudoso acierto de esta afirmación del autor valenciano, que deja fuera, por ejemplo, a la poesía social, es cierto que la "lírica" vuelve a definirse como tal en el Romanticismo y, en España particularmente, por el arrastre insoslayable del Barroco donde, como dice Pedro Ruiz Pérez en su estudio sobre la elegía en el siglo XVII, asistimos a "la irrupción definitiva del yo, la expresión lírica de la subjetividad, el sentimiento de la pérdida, el espacio de la memoria, el discurso, en suma, de la melancolía" (Ruiz Pérez 1996: 326). El "tono élego", que habilita para el género un campo de filiaciones más laxo que en el siglo XVI, colocándolo por encima de una combinatoria limitada de ciertas variables retóricas y pragmáticas, recupera la intimidad de la elegía clásica más allá del elogio funeral concerniente al ámbito público y se proyecta, decisivamente, en la poesía contemporánea (Ruiz Pérez 1996: 361 y ss).

Pensar en la elegía supone por lo tanto avizorar una posible constelación temática y, al mismo tiempo, adentrarse en los principios constructivos de un "tono". Las dos caras de esta moneda recorren la producción brineana desde su primer libro de 1960, *Las brasas*, hasta *La última costa*, de 1995, el volumen final que integra su hasta el momento obra completa editada en Tusquets. Junto con la poética celebratoria y vitalista del amor y la naturaleza mediterránea, atributos del ser ponderados como tregua frente a las acechanzas del tiempo, el "dolorido sentir" de la elegía dispone su protagonismo en dos escenarios fundamentales: la elegía existencial o metafísica, enraizada tanto en la moral estoica del Barroco como en el nihilismo existencialista contemporáneo (Pujante 2004: 57); y la elegía amorosa, que remite sin duda, al igual que las "eróticas" del *carpe diem*, a la literatura clásica, directa o mediada por las lecturas de Cernuda y Cavafis. Ambos escenarios, además, están transitados por la productividad modelizante de la *memoria*, que, como bien aseguran muchos, impone en esta poética una serie simétrica de categorías desdobladas: presente/pasado, aquí/ allí, juventud/vejez, etc. (Mesa Toré 2002: 43).

No obstante, esta poética de la *ausencia* prevé con sostenido acierto también una poética del *decoro* que, como querían los clásicos, aleja esta escritura de todo "efecto de espontaneidad" desbordada para ingresarla en el marco severo y grave del discurso moral y meditativo de los autores barrocos, que Brines combina con un lirismo simbolista matizado por la sensualidad de la naturaleza y de los cuerpos, donde resplandece la vida como don "inmerecido". En esta cualidad reflexiva del propio discurso, y no de los temas, quisiera detenerme entonces.

III

Ya hemos hablado del "tono" y mucho puede decirse de este concepto, desde las teorías del lenguaje musical y su comparación con la praxis poética, el arte de la retórica y los pactos



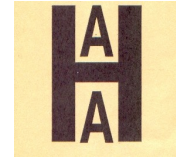
virtuales y pragmáticos de la comunicación literaria entre autor y lector. En principio, el "tono" de estos poemas establece una confesión "al oído". Es, efectivamente, un tono "bajo" que invita a una comunión de intimidades, a la comunión "cordial" de "todas las almas", como quería Machado, otro de los grandes maestros de Brines, desde los caminos interiores diseñados en sus *Soledades, galerías y otros poemas*.

El talante reflexivo de la poesía brineana encuentra en el endecasílabo blanco o suelto su principal apoyo tonal. Si bien no es ésta la única medida versal usada por el poeta — que apela a otros metros largos, como el alejandrino y el versículo y, más ocasionalmente, a formas de arte menor — es sin duda la protagonista. Protagonismo no ocioso, si consideramos que fue el endecasílabo la medida que revolucionó la lengua poética española del siglo XVI y la puso en relación con el creciente imaginario humanista, pues su ritmo aletargado y paroxítono, menos dependiente de la rima que el octosílabo y combinado a menudo con el encabalgamiento, permite la expansión meditativa, el autoconocimiento subjetivo, la indagación demorada en cuestiones morales, filosóficas, metafísicas. En particular, el endecasílabo blanco de la tradición áurea es el de la epístola, y su modelo el Garcilaso de la "Epístola a Boscán". Valorado explícitamente por Brines por su musicalidad interna, "aqueste descuido suelto y puro" convoca por su carácter misivo al destinatario y forja una lengua próxima a la conversación³. En estas elecciones del autor valenciano "suenan", en definitiva, los ecos de una enjundiosa familia meditativa: Garcilaso, hemos dicho, pero también Aldana, Fernández de Andrada y, por supuesto, Quevedo.

Al ritmo impuesto por el verso citado, presente en poemas también largos en muchas ocasiones, se aúna el disimulo calculado de la modalización. Un ejercicio permanente de retracción que evita casi por completo, por ejemplo, interrogaciones y exclamaciones (artilugios del tono "alto"), para ahondar en los distintos timbres de una aserción oscilante, que sabe de su precariedad. El sujeto, salvo en aquellos textos centrados en el goce del amor y la naturaleza, en los cuales asistimos a un exquisito equilibrio entre sensualidad y voluntad moralizante, se pronuncia en la media voz de una *ataraxia* que combina la sabiduría estoica con un nihilismo desesperanzado. La vocación conceptista lleva a la búsqueda de una sobriedad tropológica que se niega con decisión al gesto rupturista o extravagante, para apelar, junto con un nutrido "léxico del pensamiento", a otros usos reconocibles en diversos volúmenes de una prestigiosa biblioteca "clásica": la reescritura de tipos textuales canonizados (madrigal, epigrama, canción, sátira, epístola moral, alocución)⁴; el empleo de interjecciones sin exclamación en los epílogos sentenciosos; el uso del hipébaton, incluso por disyunción; la aliteración en sibilantes característica de Fray Luis en sus odas de la "dorada medianía", etc.

³ En la lectura de sus textos en un congreso celebrado en Mallorca en febrero de 2009, hablando de uno de sus poemas, dice Brines: "Está escrito en endecasílabos blancos: saben que el verso castellano es el octosílabo, pero es un poco monótono. Pero el gran verso es el endecasílabo que viene de Italia, por los acentos. Y aquí hay mucho endecasílabo encabalgado, con lo cual junto a la cesura del endecasílabo está la cesura gramatical. Y esto produce en mí, pero me di cuenta mucho más tarde, que cuando escribía en verso libre sonaba igual que cuando escribía en endecasílabos blancos encabalgados." (Transcripción de Verónica Leuci).

⁴ El "nocturno" modernista, con sus alejandrinos, está presente también, en un poema así llamado en *El otoño de las rosas* pero desprovisto del ritmo consonante y su léxico suntuario, para conservar sólo algunos usos característicos.



Otro recurso de la tradición clásica e igualmente presente en la poesía inglesa – metafísicos del siglo XVII, poetas victorianos, Eliot – tanto y tan bien leída por el admirado Cernuda, consiste en la objetivación distanciadora de la enunciación. Entre *correlatos objetivos* y *monólogos dramáticos*, sumados a la voz encriptada de los "apartes" parentéticos y los desplazamientos de las personas gramaticales – de la primera a la segunda y tercera personas del singular y primera del plural –, la poesía de Brines busca desembarazarse de la "falacia patética" condenada por Eliot en la poesía romántica para insistir en la comunicación de una "experiencia" orientada didácticamente en su machadiana cualidad moral de "palabra genérica". Por lo mismo, sus textos discurren habitualmente desde la anécdota individual hasta la moraleja de índole filosófica, de lo particular a lo general, en derroteros en vaivén, no siempre lineales, pero sí siempre eficaces en esa voluntad de trascender el coto nimio de la pura subjetividad. Consecuentemente, esta *oratio* requiere, ante todo, la naturalización del discurso lírico que, sin dejar de ser culto y solicitar un lector competente, como vimos, quiere ser compartido y comprendido tanto en su *arte del buen decir* como en la materia de lo dicho, un *ethos* persuasivo que, en palabras de Père Ballart, es exhibido por "una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran" (2005: 78).

Es éste el "compromiso" de Brines. *Emociones pensadas*, en fin, que traen a la poesía contemporánea española, otra vez y de forma distinta, la máxima horaciana del *prodesse et delectare*. No es poco, en estos tiempos de intemperie ideológica, de bellezas banales y venales, de soledades compartidas.

Bibliografía

- Abrams, Thomas (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.
- Ariès, Philippe y Duby, George (1991). *Historia de la vida privada. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus.
- Ballart, Pere (2005). "Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14: 73-104.
- Brines, Francisco (1999). *Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Jiménez, José Olivio (2001). *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*, Edición, traducción e introducción a cargo de Julián Jiménez Heffernan, con prólogo de Alvaro Salvador, Granada, Comares, Colección de Guante Blanco.
- Mesa Toré, José Luis (2002). *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, Valencia, Pre-Textos.
- Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*, Valencia, Pre-textos.
- Peña Marín, Cristina (1989). "El discurso de la intimidad". Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, Barcelona, Cátedra: 77-96.
- Pujante, David (2004). *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- Ruiz Pérez, Pedro (1996), "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía". Begoña López Bueno (ed.). *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español. La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla: 317-367.