

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book. These are also available as one exposure on a standard 35mm slide or as a 17" x 23" black and white photographic print for an additional charge.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9000717

El objeto invisible (Francisco Brines - Antonio Colinas).
[Spanish text]

Moliner, Luis, Ph.D.

City University of New York, 1989

Copyright ©1989 by Moliner, Luis. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

A

EL OBJETO INVISIBLE

(Francisco Brines - Antonio Colinas)

by

LUIS MOLINER

**A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial
fulfillment of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York.**

1989

(C) 1989

LUIS MOLINER

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/18/89

Date

Thomas M. ...

Chair of Examining Committee

4/22/89

Date

Officer D. ... (Acting)

Executive Officer

José A. Jiménez

Isabel ...

Supervisory Committee

The City University of New York

ACKNOWLEDGEMENTS

 Mi agradecimiento al profesor Thomas Mermall quien tan generosamente me dedicó su tiempo para dirigir con acierto este trabajo.

 Al profesor Isaías Lerner por sus sabias sugerencias.

 Al profesor José Olivio Jiménez por su siempre estimulante apoyo y ayuda incondicional.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION.....	1
LA MATERIA Y EL SOPLO	
(Sobre la poesía de Francisco Brines).....	10
1. Del conocimiento poético.....	10
2. Hacia un sistema del conocimiento...	26
3. Métodos de conocimiento.....	50
a). Desdoblamiento. Recuerdo. Espejo.	53
b). Visión. Nada-Dios-Olvido.....	83
c). Amor. Eros.....	110
Conclusión.....	119
RESPIRAR	
(En torno a un verso de Antonio Colinas)....	122
VARIACIONES SOBRE EL CENTRO	
(Algo más sobre la poesía de A. Colinas)....	164
Conclusión.....	213
BIBLIOGRAFIA.....	217

INTRODUCCION

Cuenta Palomino en su biografía de Velázquez la general aprobación con que fue acogido el retrato de Juan de Pareja la primera vez que se exhibió en Roma. Todos coincidieron en señalar que los restantes cuadros eran arte, mientras que el Juan de Pareja era verdad. Tal apreciación abre un abismo para la mirada que se detiene en el objeto artístico, pues lejos de ser perfeccionamiento técnico en la imitación de la naturaleza, la verdad hace presente una dimensión que desde el fondo del cuadro se nos revela.

Recientemente, Jonathan Brown ha hecho notar la técnica con que el pintor hace posible la ilusión de presencia en el retrato de Juan de Pareja¹. Esta presencia sería una forma de "verdad", posiblemente la verdad a la que se refería Palomino, pero en el Juan de Pareja hay otra verdad. Acaso la verdad incognoscible que yace en el fondo, según Demócrito.

Parece como si todo estuviera dispuesto en el cuadro para conducir la mirada a un centro. Y de manera circular, en una espiral que atraviesa las texturas pardas del fondo y ropaje, llega a la llamarada blanca del cuello pero no se detiene,

¹Jonathan Brown, Velázquez (New Haven and London: Yale University Press, 1986), p. 202.

sino que se precipita en el rostro. En el rostro de Juan de Pareja es donde se concentra la materia fascinante y, del rostro, en la mirada.

¿Podemos decir qué es lo que nos fascina?, ¿podemos identificarlo con algo conocido?, ¿podemos nombrarlo? ¿Puede decirse de ello algo más que lugar o centro donde convergen las miradas, la del pintor, la del observador, la del retratado? Este receptáculo de miradas es origen y destino, y el que mira, de alguna forma comprende (ve) que adonde su mirada llega es a su origen. La mirada de Juan de Pareja implica al que mira, lo incorpora a su mirar en un acto en el que se anula la distancia, y objeto y sujeto vienen a coincidir en un estado, algo así como un estado de visión.

Mas ¿qué objeto es ése que se revela desde su invisibilidad hasta hacerse visible? ¿Y por qué decimos "desde su invisibilidad" si sólo podemos verlo desde su visibilidad? Quizás ésta sea su primera característica, su velada transparencia, su manifestación desde el otro lado del enigma como algo que entra en el plano de la realidad sin encontrar forma en que realizarse, pues no parece su deseo realizarse y permanecer, ni su naturaleza adaptable a ello. Parece más bien que su naturaleza consista en lo que la naturaleza del hombre, de lo vivo, tiene de irreducible a una forma, a un comportamiento, a un esquema. Esto último obligaría a no hablar más de ello si fuéramos consecuentes con nuestro

esquema lógico de pensamiento y análisis, pues una naturaleza al margen de este esquema no puede ser pensada ni nombrada desde el mismo. Sin embargo, la manifestación del objeto invisible en el núcleo de la obra de arte le confiere una dimensión con una exigencia implícita: la de ser explorada, la de ser yivida con el lenguaje que ella demanda.

Y su cabeza visible suele ser el enigma, el vacío o el hueco: su primera forma de estar es la ausencia.

José Ortega y Gasset habla de Velázquez como pintor no del bulto, sino del hueco, de la realidad que nos falta, de la tercera dimensión hacia adentro del cuadro. Y si Brown ve en el retrato de Juan de Pareja un manifiesto de la pintura velazqueña, una nueva forma de pintar, Ortega, en términos más generales, se refiere no sólo a un cambio de estilo, sino a un cambio de misión en el arte².

Lo cierto es que la profundidad³ de la mirada de Juan de Pareja hace presente un hueco magnético que se convierte en

²José Ortega y Gasset, Velázquez, en Obras completas (Madrid: Alianza Editorial Revista de Occidente, 1983), tomo VIII, p. 624.

³"Profundo --en el decir de María Zambrano-- es aquel espacio creado por la acción de algo no hecho para estar en el espacio y que lo crea para que alguien que vive en el espacio y anda por él, pueda entrar en su contacto. La profundidad impone tanto y es tan misteriosa porque es el espacio que sentimos crearse". Y añade: "Lo profundo es una llamada amorosa. Por eso, toda sima atrae". Cfr. Hacia un saber sobre el alma (Madrid: Alianza Editorial, 1987), pp.56-57.

centro de equilibrio estructurador de todos los elementos del cuadro. La obra de arte depende de él, de su manifestación, y, como el Dios de Spinoza, permanece omiso a los anhelos del hombre por darle forma pero al mismo tiempo es la causa que hace que la obra se estructure en torno a su eje.

Es éste un centro de respiración, justamente donde la respiración se anula y se genera, pues si todos los elementos confluyen allí autoeliminándose, de allí cobran su sentido y retornan en movimiento no ya contradictorio al que les precedió, sino acoplados a la unidad de acción que alberga tanto la vida como la muerte. Centro, pues, donde se armonizan las fuerzas extremas y donde el movimiento se transforma en palpito. El palpito del objeto invisible.

El objeto invisible es una escultura de Alberto Giacometti realizada en 1934. Una figura sedente sostiene entre las manos un vacío, una ausencia que las manos enmarcan, un espacio que así queda diferenciado. Es un vacío "creado", incorporado a la materia, asimilado a su mismo centro, convertido en el corazón de la obra. Y toda la obra parece creada para estructurar ese espacio que queda abierto como enigma, como abismo. Es el espacio sagrado que marca un límite con la estructura de la realidad asequible a la mirada y exige, en su revelación, para ser visto otra forma de ver.

Nunca sabremos hasta qué grado lo que nos centra la mirada pertenece a quien lo propició o nos pertenece. O si,

en definitiva, autor y lector pertenecen a ello. Pero sí parece claro que este acto de visión o recepción de lo poético es un estado de creación en el que la disposición del autor (primer receptor) y del receptor son semejantes y unificadas. Disposición del cuerpo que condiciona el pensamiento, según criterio de alguno de los presocráticos, para los que pensar y sentir se identificaban. Y lo que puede pensarse, como mantenía Parménides, "es lo mismo que aquello por lo cual existe el pensamiento". Lo que puede sentirse en la carne es lo mismo que aquello por lo cual existe la capacidad de sentir: la capacidad de sentir existe en función de lo que se siente: aquello, el objeto invisible que se revela en la carne no es una invención metafísica: él, más bien, nos ha "inventado".

El poeta es un ser configurado a imagen y semejanza de su deseo. Mas el objeto de su deseo no es materia deseante que anhele al poeta, quien, sumido en el desamparo de su anhelo y en soledad, aspira a que lo inscrito en los fondos de la carne se revele en una figura. Muchos poemas no serán otra cosa que esta aspiración conducida por un objeto invisible que permanece en su invisibilidad. He aquí el texto enigmático estructurado en torno al misterio. El misterio lo es hasta que se le nombra. En ese momento desaparece el enigma y la palabra se muestra en una revelación diáfana e irrepetible, sólo comunicable de forma limitada (pues limitada está a la forma)

cuando otra mirada de disposición semejante concorra y adivine, tras la forma, la figura. Cuando esto ocurre, cuando la palabra --sin intencionalidad, en la más absoluta inocencia e ignorando la carne que la recibe-- acude, el poeta cae en la cuenta de su inaprehensibilidad, pues no es una forma lo que se muestra ni hay forma posible que lo exprese. De ahí que la palabra, antes de ser forma reductora, sea figura abierta, flujo. Así es como el deseo se torna olvidadizo, cuando se armoniza con el objeto no deseante, incorporado a su figura. Y el poeta, por el momento, adquiere otra configuración: la del olvido.

Las páginas que siguen pretenden explorar estos territorios del objeto invisible, centradas en la obra de dos poetas españoles contemporáneos: Francisco Brines (1932) y Antonio Colinas (1946), al margen de criterios generacionales y evitando cualquier intento de clasificación. Cualquier viso de teorización o de demostración es fallo del lenguaje, que tan dificultosamente puede dar sentido a lo que tiene sentido fuera del lenguaje.

Afortunadamente, no existe lo que podríamos llamar una teoría del objeto invisible a la que ceñirse o que aplicar a las obras poéticas, pero una vasta línea de pensamiento enraizada en la mística y en la metafísica nos da claves para situar el objeto invisible en unas esferas tan auténticamente reales y ajenas a la imaginación como difícilmente accesibles.

La obra, en poesía y en prosa, de San Juan de la Cruz y el pensamiento de María Zambrano serán los principales hilos conductores que enhebran el discurso, aportando la hondura y la transparencia que bien quisiera éste alcanzar en la expresión de su objeto.

Al mismo tiempo, existía la evidencia de que un cuerpo teórico, que inevitablemente iría creciendo a medida que las diferentes aportaciones textuales fueran apareciendo, sólo tenía sentido en función de su propia disolución, de tal forma que su entramado nunca pretendiera constituir una teoría, sino un diálogo entre sus partes que diera entrada a otras voces, a las voces de los poetas. El cuerpo textual se concibe como una caja de resonancias en la que las voces y los ecos establecen sus correspondencias siguiendo sus propias leyes, las leyes de la analogía. Un flujo a través del cual la reflexión discurre de manera semejante al discurso poético, que nos da sus claves individualizadas sólo para arrastrarnos a la indistinta totalidad de donde procede.

Así, en lugar de aplicar una teoría a los poemas, la naturaleza de los poemas es la que marca la pauta del discurso reflexivo. Tanto Brines como Colinas se enmarcan en una corriente de poesía que se ha llamado "de meditación" y sus obras exigen un análisis de enfoque metafísico. Asimismo, ambos poetas parten de una tradición clásica y romántica (los dos términos, clasicismo y romanticismo, así como la

dimensión metafísica, han sido apuntados tanto en Brines como en Colinas por José Olivio Jiménez) y conciben la poesía como acto de conocimiento. Parece, pues, tarea ineludible investigar el acto de conocimiento poético analizando sus implicaciones y sus límites.

A veces, las características generacionales no son lo suficientemente concluyentes para establecer una relación honda entre poetas de la misma generación. Por el contrario, los mecanismos de creación o las concepciones poéticas pueden actuar de puente para que poetas de generaciones distintas se sientan íntimamente identificados. En el caso de Brines y de Colinas, su vocación a una poesía de plenitud de ser o de conocimiento sería suficiente para justificar su elección, aun teniendo en cuenta los múltiples aspectos que los diferencian.

El trabajo se estructura en torno a un hueco al que se quiere acceder. Y el primer acercamiento plantea el problema del conocimiento. "Del conocimiento poético", "Hacia un sistema del conocimiento poético" y "Métodos de conocimiento" pretenden establecer la trama que sustenta el acercamiento poético de Brines al objeto invisible.

Respecto a la indagación sobre el objeto invisible en la obra de Colinas (específicamente en Noche más allá de la noche y Jardín de Orfeo), se trata en primer lugar de establecer un centro en un recorrido circular basado en los tres elementos que constituyen el verso "Me he sentado en el centro del

bosque a respirar" (canto XXXV de Noche más allá de la noche), centro que nos da la clave entera de su obra. La segunda parte analiza la poesía como variaciones de ese centro en el grado más alto de su creación poética⁴

El discurso no querría salir de los subterráneos cauces que le traza esta poesía ni apartarse del hueco al que le es obligado descender, sin utilizar más palabras que las necesarias, ni pretender decir --así lo quisiera-- lo que la poesía calla.

⁴Terminado ya este trabajo, ha caído en mis manos "El sentido primero de la palabra poética", artículo que Antonio Colinas publicara en Revista de Occidente, n. 64, septiembre 1986. El disgusto por haber accedido tan tarde a este importante artículo, donde Colinas da las claves para situar toda una tradición poética de la palabra esencial, tradición a la que pertenece sin duda su propia obra poética, fue dando paso a la alegría y al asombro de la coincidencia: parecía como si mi trabajo hubiese seguido la pauta de dicho artículo todavía no leído, pero de alguna forma "conocido" quién sabe por qué extraños mecanismos de percepción.

LA MATERIA Y EL SOPLO

(Sobre la poesía de Francisco Brines)

Del conocimiento poético.

Si atendemos a las declaraciones de Francisco Brines sobre su poesía, nos encontramos con un postulado reiteradamente mantenido: la poesía como acto de conocimiento.

¿Cómo pudo llegarse, a finales de los años cincuenta, a esta concepción de la poesía? De entre las numerosas razones, sólo aportaremos una que consideramos central: a la poesía de conocimiento se llega por un ensanchamiento de la realidad. La mirada, partiendo de una realidad primera, se dirige a la vasta intimidad, estratos profundos que el poeta habrá de conquistar por ser una realidad ineludible que le constituye. "Que le pertenece", dirá Brines, aunque esa pertenencia, por la misma objetividad que la experiencia del conocimiento comporta, sea discutible. Pues en el fondo, la aventura del conocimiento, aun siendo una indagación en el yo (o precisamente por eso) es una experiencia objetiva. No sólo por el proceso de objetivación que requiere, como veremos en los frecuentes desdoblamientos en la poesía de Brines, sino porque el punto de partida se sitúa siempre en el punto de inserción del poeta en su realidad circundante y, aún más, porque la

revelación, último estadio del proceso del conocimiento poético, descubre una verdad universal. Verdad que, más que pertenecer al yo, señala al yo como parte integrante de su pertenencia. Así la verdad posee al poeta.

La experiencia de conocimiento es, en verdad, experiencia de ser. El poeta no busca conocer, lo que busca es ser. De ahí que el conocimiento tenga aún una finalidad última emparejada al acto de conocer: la de ser. "Nos afirmamos con más fuerza en nuestro propio ser", escribe Brines en una "Poética" en la que la palabra fundamental, por lo frecuentemente repetida, es la de afirmación: "Afirmación, por acrecimiento, del propio ser"; "afirmación desinteresada de la existencia"; "necesidad de afirmar la vida en contra de lo que la niega"; "porque la poesía es siempre un acto de afirmación vital, al hacerla nuestra también nos afirmamos"¹.

El ser crece, se afirma, en la medida en que es penetrado y sus límites, borrosos, serán los límites de su conocimiento. Es en esos límites donde se sitúa la experiencia poética, tanto más hambrienta de ser cuanto más asfixiada por la insatisfacción de lo conocido. Por eso el acto poético no puede darse en territorios de complacencia ajenos a la angustia, y esto explica en parte el tono elegíaco que, aun en los momentos de plenitud vital, encontramos en la poesía

¹Peñalabra, Pliegos de poesía, Institución Cultural de Cantabria de la Diputación Regional, n. 57, Primavera 1986.

de Brines.

Siempre que se afirma se niega algo. Y lo que niega esa afirmación del ser es la insuficiencia de la realidad conquistada, lo que a su vez niega un método. Es decir: ni el ser acrecentado por la indagación es suficiente como verdad última ni las partes de su acrecentamiento pueden operar como pasos sucesivos de un método de conocimiento que nos permita, como en la ciencia, sistematizar el acoso a lo desconocido. Pero hay una negación más: la negación implícita en la afirmación misma. Así, el desvelamiento conlleva el encubrimiento. Parece la dinámica eterna del ser: afirmarse y negarse en unitario movimiento de su existencia. Y el poeta, que afirma la vida en contra de lo que la niega, ha de encontrarse con una negación última, la del propio ser revelado.

El escueto ser del que parte el poeta es también una negación, una ausencia. Devorado por la estrecha realidad, el poeta la ve como tiempo y se ve como tiempo. Tiempo es la materia que teje (o desteje) la realidad de las cosas y tiempo es también la materia del cuerpo. "Conocer es salir de la caverna temporal", dice María Zambrano, lo que explica el movimiento del poeta hacia lo oscuro, hacia la realidad que se le presenta como ausencia. De alguna forma debió sentir ya el poeta lo que busca. Lo que quiere conocer ya lo ha conocido, acaso como resplandor instantáneo cuya sombra le

obliga a su reconocimiento. Y está enraizado en él, dentro de él, formando parte de su naturaleza. Mas no como bulto, sino como vacío o tinieblas que se ocultan a la luz. Descenso a las entrañas, a los propios infiernos, como todo viaje, en rigor, de conocimiento, es el ahondamiento del poeta.

En un artículo temprano, José Angel Valente, el poeta que más decididamente renunciara después al postulado de la poesía como acto de conocimiento, daba las claves y la pauta (aunque ya antes otros habían hablado al respecto) del conocimiento poético. Tras empezar formulando el aserto de que "la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad"², y hacer una equiparación, basada en el símbolo, entre el conocimiento poético y el científico, distingue a ambos por sus objetivos. Esto es, mientras al científico le interesa lo que la realidad tiene de repetible para establecer una concatenación de leyes, al poeta lo que le interesa es lo que la realidad tiene de no legible, de irrepetible y fugaz. Pero ciencia y poesía coinciden, para Valente, en su objeto. Tanto una como la otra dirigen su mirada a "ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida". De ahí que añada Valente: "Por eso toda poesía es, ante todo, un gran caer en la cuenta". Y a continuación pasa a definir el objeto de la poesía: "Todo poema es, pues, una

²José Angel Valente, "Conocimiento y comunicación", en Las palabras de la tribu (Madrid: Siglo XXI, 1971).

exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto" (p.7).

Tal vez el giro que ha dado Valente posteriormente, hasta considerar el acto poético como un "inconocimiento", se deba a cierto descondicionamiento que no obliga a mantener posiciones contrarias a otras dadas a nivel histórico o coyuntural, pero sobre todo a un cambio de objeto de la actividad poética. Es decir, a una delimitación de su campo que se aparta fundamentalmente del que se le tenía asignado en la experiencia. Así, el conocimiento poético, antes que desarrollarse en un fragmento de realidad empírica, experimentada pero oscura, y cuya oscuridad se quiere clarificar, se dirige hacia una amplia zona del ser que permanece en lo incógnito sin necesidad de haber sido experimentado anteriormente, si no es una experimentación de la ausencia. Cuando la poesía parta de la experiencia, tomará de ella justo lo que le falta y, lejos de intentar revivirla o rescatarla --lo que equivaldría tal vez a conocerla-- pretenderá indagar en la emoción que la experiencia propició sin formularla y cuya formulación sólo se da en el poema. Podría argumentarse que dicha emoción, al partir de la experiencia, forma parte de ella, lo cual se admitiría como punto de partida, pero no como proceso ni como resultado, pues tanto el uno como el otro van a tener lugar en el dominio de lo poético no experimentado, aunque tal vez de alguna forma

vivido. El que haya manera de vivirse o revivirse sin que a nivel empírico tenga una formulación que pueda asegurarnos su conocimiento, constituye la esencia del acto poético, su objeto.

Pero no sólo el objeto de la poesía es diferente al de la ciencia, sino que también los medios de conocimiento son dispares. María Zambrano lo explica al hablar del único medio utilizado por la esquematizada razón racionalista:

Un medio adecuado a lo que ya es o a lo que a ello se encamina con certeza; a las "cosas" en suma, tal como aparecen y creemos que son. Mas el ser humano habría de recuperar otros medios de visibilidad que su mente y sus sentidos mismos reclaman por haberlos poseído alguna vez poéticamente, o litúrgicamente, o metafísicamente.³

Y esos medios diferentes nos conducen a las dos formas de conocimiento que ya sostenía Demócrito, según nos queda por testimonio de Sexto Empírico:

En los "Criterios" dice Demócrito que dos son las formas de conocimiento: uno... "genuino"... el otro, "oscuro"... Y dice textualmente: "Hay dos formas de conocimiento, uno genuino, el otro oscuro; al oscuro pertenece todo lo siguiente: vista, oído, olfato, gusto y tacto; el otro, que se distingue de éste, es el "genuino". A continuación estima el conocimiento genuino preferible al oscuro, expresándose en estos términos: "Cuando el conocimiento oscuro ya no puede ver algo en mayor pequeñez ni puede escucharlo, ni olerlo, ni

³María Zambrano, Claros del bosque (Barcelona: Seix Barral, 1977), p. 147.

gustarlo, ni percibirlo por el tacto".⁴

La distinción que establece Leibniz entre las verdades de razón (eternas, innatas y a priori) y las verdades de hecho, que son empíricas y contingentes, nos sirve para situar el hecho poético, y el conocimiento o verdad que su proceso revele, en lo apriorístico, como verdad de razón, no siempre presente en la mente, sino presentándose incontingente al alerta receptivo, que inmediatamente reconoce como verdad eterna. Los enunciados a priori, que para Leibniz no son contingentes, trasladados al enunciado poético, nos revelarán la nueva realidad en la medida en que pueda la lengua configurarla, tanto por lo que tenga de explícito como por lo implícito de sus hondas significaciones.

Para Kant, el conocimiento a priori es independiente de la experiencia y es puro cuando no tiene mezcla de conocimientos empíricos. "Los conocimientos a priori -- señala Rudolf Otto-- no son aquellos que tiene todo ser racional --esos serían conocimientos innatos--, sino los que puede tener"⁵, lo que afirma el hecho de que el conocimiento

⁴Los Filósofos Presocráticos, Introducciones, Traducciones y Notas por Conrado Eggers Lan, Victoria E. Juliá, Néstor Luis Cordero, Francisco José Olivieri, Ernesto La Croce, Armando Poratti y María Isabel Santa Cruz de Prunes (Madrid: Editorial Gredos, 1980), vol. III, p. 388.

⁵Rudolf Otto, Lo santo, traducción de Fernando Vela (Madrid: Alianza Editorial, 1980), p. 227.

poético adviene independientemente de cualquier otro conocimiento ya adquirido y su realidad nada tiene que ver con la realidad de la experiencia.

Lo que hace posible el conocimiento poético es lo a priori. Otto utiliza la expresión "caer en la cuenta" con un matiz distinto a como la empleaba Valente, pues se cae en la cuenta no cuando se reconoce una claridad en la experiencia vivida o cuando la experiencia cobra sentido en un momento determinado, sino cuando se entiende claramente algo no experimentado pero con el convencimiento pleno de haberlo conocido ya con anterioridad. Así, el poeta cae en la cuenta porque se le revela un conocimiento a priori y con él se identifica como ser del que forma parte. Escribe Otto:

Adeimantos no cree a Sócrates, sino que cae en la cuenta. Ahora bien, éste es el signo característico de todos los conocimientos a priori. A saber: que se presentan en la verdad de una afirmación, cuando ésta se ha expresado y entendido claramente, con la seguridad de lo que se ve por los propios ojos.⁶

También para Husserl lo a priori es independiente de lo real (sensible) pero en lo real (sensible) puede encontrar su cumplimiento. De esta forma, lo a priori, cumplido en la realidad, nos objetiva, aumenta nuestro ser, como dice Brines, en un proceso de ensanchamiento en el que el yo va siendo menos yo y más nosotros. Sólo la incapacidad

⁶Ibíd., p. 134.

reductora del lenguaje hace que el poema pueda "pertenecer" a alguien, porque si nos atuviéramos a lo absoluto de la palabra revelada, la angosta experiencia de la que se partió sólo serviría para dejar constancia de su anonimato.

El conocimiento a priori si no admite ser catalogado como conocimiento puramente racional, acaso pueda asociarse a lo mítico o a lo religioso. Y, como apunta María Zambrano, si el conocimiento racional se asimila a la razón y aun se identifica con ella, el conocimiento religioso tendrá "el carácter de asimilación, por lo menos, si no de comunión con la esencia divina"⁷. De esta asimilación, el conocer pasivamente del que habla San Juan de la Cruz, nace una ética, precisamente esa ética de raíz metafísica que reconoce Brines y que creemos ilustran estas palabras de María Zambrano:

cuando el conocer es radical, cuando brota de una situación radical de la condición humana, procede de un sentir, conduce a la acción. Y, así, el primer modo de conocimiento puede ser una acción, un modo de conducta.⁸

¿Pero qué conocimiento radical es ése que nos recuerda el saber absoluto de Hegel y nos acerca cada vez más a la mística? Los místicos hablan de alto saber, tanto menos sabido por los hombres cuanto más alto es de Dios. Así, San

⁷María Zambrano, El hombre y lo divino (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 344.

⁸Ibíd., p. 216.

Juan de la Cruz en la Subida del Monte Carmelo: "según dice Aristóteles y los teólogos, cuanto más alta es la luz divina y más subida, más oscura es para nuestro entendimiento⁹. Luz como un vislumbre o como un destello más allá de todo método, en palabras de María Zambrano: "Ya que el absoluto cuando se manifiesta en la mente humana, es como un vislumbre o un destello que se da en un instante, un instante único en verdad"¹⁰.

Para Maurice Blanchot, ese instante de luz es un vacío iluminado que suprime al objeto. Se ve, pues, en el espacio intermedio que se interpone entre el ojo y el objeto, y lo que se hace visible por la luz se hurta como inaccesible al mismo tiempo. Así, la textura de luz que se me ofrece al ojo ¿en qué medida revela la textura otra, la del objeto intocable? El vacío marca la discontinuidad entre el lenguaje que pretende y la palabra pretendida. La articulación del vacío, lo revelado en el poema, algo captado en su vacío, no en lo lleno del lenguaje: el poema. Escribe Blanchot:

Sin duda, lo que se ve en el mundo y, con mayor razón, por medio del arte plástico, no se lo ve sino a distancia y a condición de no tocarlo: sólo lo intacto --lo inaccesible-- es visible. Pero, en compensación, lo que veo, aunque sea a lo lejos, aunque sea la lejana estrella, lo veo

⁹San Juan de la Cruz, Vida y Obras, Edición crítica de Lucinio Ruano (Madrid: B.A.C., 1978, 10 edición), p. 519.

¹⁰María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 343.

inmediatamente: la luz que supone un vacío entre el ojo y el objeto y no ilumina más que a través de ese vacío, estando ese mismo vacío iluminado, lo suprime, también, instantáneamente.¹¹

Pero esta visión física, que se aplicaría más a la realidad sensible que a la realidad poética, nos conduce a plantearnos esa otra realidad o el lugar del objeto inaccesible como campo de visión o de conocimiento. Lo que para Georges Bataille significa la intimidad inmanente ("la intimidad es el límite de la conciencia clara") delimita ese campo, cuyo acceso implica una conciencia distinta a la que percibe las imágenes de los objetos en el dominio de la realidad sensible, única conciencia que puede llegar al conocimiento descondicionado:

El retorno a la intimidad inmanente implica una conciencia obnubilada: la conciencia está unida a la posición de los objetos como tales, directamente aprehendidos, fuera de una percepción confusa, más allá de las imágenes siempre irreales de un pensamiento fundado sobre la participación.¹²

Si el conocimiento implica una conciencia distinta, implicará igualmente una mirada distinta y, siendo la mirada proyección del que mira sobre el objeto mirado en un deseo de unidad o ruptura del círculo que aísla, su culminación ha de ser la identidad. Por eso dice María Zambrano: "se ve más

¹¹Maurice Blanchot, La risa de los dioses, versión de J.A. Doval Liz (Madrid: Taurus, 1976), p. 153.

¹²Georges Bataille, Teoría de la Religión, traducción de Fernando Savater (Madrid: Taurus, 1975), p. 49.

cuanto más cerca de ser idéntico se esté, cuanto más lograda sea la mirada del que mira"¹³. La mirada a la que apunta Zambrano es la mirada de la contemplación, la que anula el tiempo en la simultaneidad del acto de mirar, en la que, salvada la distancia de Blanchot, coinciden sujeto y objeto:

Cuando se ve intelectualmente, se descubre una presencia pura, transparente, y el pensamiento anula el tiempo porque presenta una coincidencia perfecta, la del ver con el objeto visto; una simultaneidad que ha hecho de la contemplación, por mucho tiempo, la imagen de la vida perfecta.¹⁴

Rudolf Otto se refiere a la facultad de la contemplación, según Schleiermacher, mediante la cual el alma, inmersa en el universo, es capaz de experimentar y "vivir" en la realidad empírica intuiciones y sentimientos de algo que la sobrepasa. Ese algo, que no puede ser captado por el conocimiento teórico del mundo, se plasma en intuiciones y se formula en expresiones analógicas no sistematizables, inválidas desde un método científico, pero verdaderas y que, según Otto, "a pesar de la resistencia de Schleiermacher, deberían ser llamadas conocimientos". El contenido de tales conocimientos es la aprehensión, en lo temporal, de lo eterno. La imposibilidad de justificar dialécticamente estas intuiciones de ningún modo las invalida y Otto recurre analógicamente a la idea del juicio

¹³María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 294.

¹⁴Ibíd., p. 194.

estético de Kant, concepto que englobaría lo sentimental ilegislable frente al juicio lógico regulador de todo conocimiento racional:

Con este predicado no hace, al principio, otra cosa que separar de la facultad de la razón, del pensar conceptual que discurre, deduce y concluye, la facultad de juicio sentimental en general, definiendo ésta como la facultad que a diferencia de la lógica, no juzga ni se realiza según principios claros e inteligibles, sino según principios oscuros, que no se desarrollan en premisas, sino que son meramente "sentidos".¹⁵

Todo conduce a un conocimiento de raíz poética y manifestable mediante un proceso poético objetivador cuya forma más completa sería la visión. La visión, como forma de conocimiento que manifiesta al hombre lo humano inaccesible, así lo plantea María Zambrano, para quien el hombre realiza y padece al mismo tiempo la revelación de su propia realidad. No está lejano este pensamiento de las palabras de Brines cuando se refiere al poeta como el primer receptor, al tiempo que hacedor, de la poesía: "Dice y oye, a un mismo tiempo; a la vez, da y recibe el conocimiento. Esta es la función sagrada, si queremos así calificarla, del acto poético".¹⁶

Pero lo más normal, y especialmente en la poesía de Brines, es que la visión sea parcial y, por lo tanto,

¹⁵op. cit., p. 196.

¹⁶Francisco Brines, Selección propia (Madrid: Cátedra, 1984), p. 18.

insatisfactoria, frustrada. Es posible que la frustración resida ya en la intencionalidad cuando la poesía se plantea con una finalidad concreta de conocimiento, intencionalidad que parece regir a la poesía meditativa y que le impide dar ese salto en el vacío que realiza más cumplidamente una poesía de contemplación. La mística, cuya finalidad no es conocer a Dios, comienza justamente donde la meditación acaba, y su entrega pasiva tiene la capacidad de llegar, mediante la contemplación, a una visión más completa del ser que lo que le es dable al discurso y a la meditación. Y la poesía de conocimiento, inscrita en el discurso meditativo y dirigida a la revelación, cuando logra la visión, lo que se le revela es su propia tragedia. Escribe María Zambrano:

La visión perfecta jamás se logra y cuando vemos algo plenamente es algo cuya presencia no es plena y entonces la deficiencia viene del objeto que no porta en sí la cualidad, la condición de lo plenamente visible, de lo que responde a la visión. Y cuando la mirada encuentra al fin algo que responde a su demanda de ver enteramente, a la necesidad de una pura y total presencia, es fugitivo o solamente dado en insinuación, en presentimiento. Y así, el ansia de ver plenamente algo plenamente visible jamás se satisface. El ver, actividad en que el hombre se sentirá más a salvo de la vida y su contradicción, lleva consigo la tragedia.¹⁷

Esta tragedia, que coloca al hombre al pie del vértigo de la ignorancia, ha tenido eco en pensadores contemporáneos, que han acabado por negar todo conocimiento

¹⁷María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 128.

final. Cioran desemboca en la revelación última del comprender: la inefabilidad de lo comprendido, que supone su ignorancia. El no sé qué que mata de San Juan de la Cruz que, al no matar, deja al hombre anhelante de la muerte:

Cuando se ha "comprendido", lo mejor sería morir en el acto. Pero, ¿qué significa comprender? Lo que verdaderamente se comprende no puede expresarse de ninguna forma, no puede transmitirse a nadie, ni siquiera a sí mismo, de manera que morimos ignorando la naturaleza exacta de nuestro propio secreto. ¹⁸

También Georges Bataille, para quien el no saber, que comunica el éxtasis, es angustia, sentencia: "el saber en su último grado deja ante el vacío. En la cumbre del saber, ya no sé nada, sucumbo y tengo vértigo"¹⁹. El alto entender que no puede entenderse. Y vienen a la memoria las palabras de San Pablo a los corintios: "lo que es alto de Dios, es de los hombres menos sabido". Y las palabras de San Juan de la Cruz en su comentario al Cántico: "Es muy sabido entender; y así una de las grandes mercedes que en esta vida hace Dios a un alma por vía de paso es darle claramente a entender y sentir tan altamente de Dios, que entienda claro que no se puede entender ni sentir del todo"²⁰. Tampoco sentir, y nos parece que esto sería el último grado de la angustia en el

¹⁸E. M. Cioran, Desgarradura, traducción de María Dolores Aguilera (Barcelona: Montesinos, 1983), p. 107.

¹⁹Georges Bataille, El culpable, versión de Fernando Savater (Madrid: Taurus, 1981, 2 edición), p. 104.

²⁰op. cit., p. 877.

límite del conocimiento: saber que el término del sentir limita al ser, que no puede ser más.

Pero también el entender incomprensiblemente ("Lo máximo se entiende incomprensiblemente", dice Nicolás de Cusa en De docta ignorantia). Por eso conviene recordar la oportuna distinción que establece Rudolf Otto entre conocimiento y entendimiento conceptual para no creer que el saber es la frontera del conocimiento. Y el ser que se revela no sólo no lo hace en los dominios del entendimiento, sino que lo excluye. Estas son las palabras de Otto:

Pues "revelarse" no significa en manera alguna pasar a ser comprensible conceptualmente. Puede ocurrir que algo sea conocido, íntimo, placiente u horrorífico al sentimiento, sin que el entendimiento pueda aplicarle ningún concepto. Conocer y entender conceptualmente no es la misma cosa; por el contrario, son con frecuencia cosas que están en contraposición y se excluyen entre sí.²¹

Y si podemos sentir el fuego sin ver la luz, como San Juan de la Cruz argumenta ya en los terrenos de lo no argumentable, así la voluntad puede recibir la comunicación amorosa inflamándose del fuego de la luz que al entendimiento se le niega en esa noche oscura de contemplación que es la noche del poeta.

²¹op. cit., p. 181.

Hacia un sistema del conocimiento poético.

A lo largo del tiempo, una concepción poética mantenida durante muchos años tiende a conformar un sistema. Es obvio que la palabra sistema no significa aquí un modelo esquematizado del hecho poético, sino una coherente visión de la poesía que supone a su vez una visión del mundo. Como decía Lezama Lima, el incondicionado poético tiene unos referenciales y unas apoyaturas tan claras que permiten hablar de una metodología poética dentro de ese incondicionado que es la poesía.

Ateniéndonos exclusivamente a las declaraciones de Brines, podemos intentar resumir las líneas generales de lo que para él ha venido a configurarse ya en su propio sistema.

Como todo proceso, el que se plantea como conocimiento poético exige un punto de partida y un punto de llegada. Se parte de una realidad constituida por el individuo en colectividad: "Yo parto en mi poesía de la persona que soy, y de lo que la rodea"²². Y la persona, en este nivel de realidad, parece configurada por el tiempo ("El tiempo es mi

²²Cuervo, Cuadernos de Cultura (Valencia, noviembre 1980). Número especial dedicado a Francisco Brines, entrevista realizada por H. Alvarado Tenorio, p. 21.

cuerpo y mi enigma"²³). No es éste el territorio de la indagación poética y su existencia está en función de la otra realidad que se le opone como lo oscuro desconocido. Ni siquiera el amor, que Brines formula como "mi inserción en el tiempo con la intensidad máxima, el deseo de mi mejor realización posible"²⁴, ayuda a afirmarse esta primera realidad. Insertarse en el tiempo, según la concepción temporal de Brines, es insertarse en el cuerpo, pero la realización de esta inserción en su máxima intensidad ha de conducir necesariamente a una desrealización.

El amor, en su cumbre, desrealiza siempre. Y el amor sólo adquiere vida en su cumbre. Por eso el acto amoroso sólo es posible vivirlo en su esplendor, es decir, en su destrucción. De ahí el fracaso con que contempla Brines la plenitud de la vida, el amor: "Creo que el conjunto de mi obra, aun en los momentos en que aparece el cántico, no es otra cosa que una extensa elegía"²⁵. Especialmente en los momentos en que aparece el cántico, diríamos, pues el cántico aparece justamente en el esplendor y es en el esplendor cuando más obviamente se manifiesta la muerte. Sólo puede vivirse intensamente la muerte cuando se ha

²³Ibíd., entrevista realizada por Isabel Burdiel, p. 34.

²⁴Ibíd., p. 34.

²⁵Selección propia, p. 24.

absorbido la plenitud de la vida. Por eso esta vivencia del amor desrealiza, colocando al hombre, esa débil trama temporal, ante el vacío. Así, el hombre abocado a la muerte, en esta primera realidad, cobra otra significación, otro destino: su inclinación al vacío, a lo sagrado, donde tal vez encuentre su redención o consuma definitivamente su fracaso.

Y el tiempo, cuya realización máxima es su consunción -y en ella se articula la dialéctica de la realidad que lo sustenta-- parece también desrealizarse en sus límites cuando topa con una realidad cuya trama no es temporal, pues permite transgresiones temporales basadas en el recuerdo, en las superposiciones, en la visión, o en lo que acaso más atente contra lo cronológico: las resurrecciones.

La realización máxima del hombre viene a coincidir con la realización máxima del tiempo, por lo que el paso a la otra realidad no supone una huida de la primera, sino su absorción hasta las heces, y tal vez sea éste el primer gran conocimiento al que llega el poeta: la necesidad de vivir al máximo su más estrecha realidad con su tiempo más asfixiante, porque esa realización plena lo va a colocar en los límites de la realidad oscura que intenta penetrar. La otra realidad que afirme lo que la realidad niega. Partir de la afirmación de una negación para llegar a la afirmación rotunda o a la más rotunda afirmación de la negación

primera: he aquí la tarea del poeta. No nos sorprende la aceptación de la vida a pesar de su fracaso, de que nos habla Brines, siendo esta aceptación el paso previo y necesario para la búsqueda de otra realidad que pueda negar, o explicar al menos, dicho fracaso: "se trataría de una ética de raíz metafísica, de claro espíritu estoico, de aceptación de la vida en su precariedad y fracaso último: aceptación del vacío final; amor a la vida a pesar de su frustración"²⁶. No hay, pues, contradicción en los supuestos antagonismos de la poesía de Brines ni creemos que existan poesías diferentes en su poesía. La otra poesía a la que se refiere Brines, distinta a la de conocimiento, no es mera poesía de rescate que detenga ilusoriamente el instante que el tiempo niega para gozarlo en el recuerdo; se trata, en su dimensión última, de la indagación en una realidad que transgrede el tiempo doblemente: primero porque la escritura es capaz de convertir el pasado en presente, siendo la realidad presente conformada poéticamente distinta de la realidad pasada que la originó. Segundo porque el momento "rescatado", partiendo del recuerdo, se sitúa en un plano atemporal, en la trastienda del tiempo, en el espacio poético que ni es propiamente presente ni está condenado al pasado. ¿Habría de ser el olvido el espacio atemporal de la

²⁶Cuervo, entrevista realizada por Rafael Alfaro, pp. 16-17.

poesía?

Esta es la cita de Brines a la que nos estamos
refiriendo:

hay también otra poesía preferida que es, más que de conocimiento, de salvación. Ella intenta revivir la pasión de la vida, traer de nuevo a la experiencia lo que, por estar vivo, ha condenado el tiempo. El poema acomete esa ilusión de detener el tiempo, de hacer que el instante transcurra sin pasar, efímero y eterno a la vez.²⁷

Rescate del instante condenando el tiempo. La vida, que es de instantes, y los instantes, que son del tiempo, existen en la medida en que forzando el vector temporal que los conforma, lo rebasan. Instantes no contaminados por la historia, en expresión de Cioran, huecos abiertos en el tiempo que se le escapan y abren una dimensión que no es histórica sino metafísica, única dimensión en la que al poeta le es dado acercarse a su ser oscuro, ampliar su ser, ser más o simplemente ser. Escribe Cioran refiriéndose a la experiencia interior:

Sólo son de verdad importantes los instantes no contaminados por ella (por la historia). Los únicos seres capaces de entenderse, de comulgar verdaderamente entre sí, son los que se abren a este género de instantes. Las épocas torturadas por la interrogación metafísica siguen siendo los momentos culminantes, las auténticas cumbres del pasado. Únicamente las experiencias interiores se aproximan a lo que no puede ser aprehendido, y sólo ellas lo alcanzan, aunque no sea más que durante un instante, el cual pesa más que todos los demás, que el tiempo

²⁷Selección propia, p. 18.

mismo²⁸.

Así lo vivo permanece vivo aunque el tiempo lo haya negado y su manifestación ocurre cada vez que la palabra poética lo nombra. Lo nombra ¿para condenarlo al tiempo, a la muerte? ¿O lo nombra tal vez, al margen del tiempo y de la muerte, en el olvido? Fijar el tiempo: ¿puede concebirse mayor transgresión, mayor atemporalidad?:

Una de las motivaciones más frecuentes en mí (...) es la necesidad de ese intento desvalido de fijar el tiempo que se nos escapa, de salvar esos momentos de dicha o de dolor que tan precariamente nos pertenecen y que, en definitiva, somos nosotros mismos²⁹.

Y la fijación no se produce en la zona ilusoria de la fantasía, sino en esa otra realidad que se impone para ser penetrada: "y trato de conocer por medio de la escritura una realidad"³⁰

Siguiendo las poéticas de Brines podemos señalar algunas características de dicha realidad: "una realidad que existe y que aún no sé"³¹, una realidad que "existe en potencia", precisa en otro lugar, "y que por eso podrá llegar a ser". Realidad cuya existencia depende de su manifestación, es decir, de su expresión poética. Pero la

²⁸Desgarradura, p. 53.

²⁹Selección propia, p. 24.

³⁰Cuervo, p. 21.

³¹Ibíd., p. 21.

primera manifestación de esta realidad no es su conformación lingüística. Antes, aparece acotada, alzada frente a la primera realidad. Aparece oscura e indistinta en sí, pero claramente diferenciada. Aparece como lugar sagrado: "las palabras siguen cumpliendo, hoy como ayer, el desvelamiento de lo desconocido y profundo: de lo sagrado"².

En su momento veremos cómo esta realidad indistinta se manifiesta tempranamente, desde los poemas iniciales de Las brasas ³, el primer libro de Francisco Brines, como espacio diferenciado del territorio conocido, con un poder de seducción o fatalidad que obliga a ser penetrado. Este es el espacio de la experiencia poética, espacio que origina el movimiento del poeta y que centra su actividad. Su manifestación amorfa (mar, bosque o hueco) es central, no fuera de sí, sino en el centro del pecho. Su existencia, pues, está en el hombre y no más allá de él.

Desde siempre ha sido tarea fundamental del hombre delimitar ese espacio e indagarlo, tal vez ante la angustia

²Selección propia, p. 18.

³Francisco Brines, Poesía 1960-1981. Ensayo de una despedida (Madrid: Visor, 1984). Recopilación de la poesía completa hasta la fecha de edición que contiene los siguientes libros: Las brasas (1960), Materia narrativa inexacta (1965), Palabras a la oscuridad (1966), Aún no (1971) e Insistencias en Luzbel (1977). Todas las citas de la poesía de Brines por esta edición y por El otoño de las rosas (Sevilla: Editorial Renacimiento, 1986), cuando pertenezcan a este libro. Poemas excluidos (Sevilla: Editorial Renacimiento, 1985) completa su obra poética publicada hasta el momento.

de verse un ser mutilado y la necesidad de preguntarse por el ser que le falta. Acaso esos espacios presentidos, de alguna manera vividos, atraigan poderosamente la mirada exigiendo una forma que su misma naturaleza les niega. En Lo santo, Rudolf Otto habla de la arquitectura y pintura chinas como configuración de un vacío, en las que el bulto estaría en función del vacío que genera. Verter el vacío en la horizontal construyendo arquitecturas que lo alberguen, aunque ese albergar signifique más bien una invitación para que el vacío hable, se manifieste como ser incapaz de ser aprehendido. Y ese hablar sea un lenguaje del silencio, un insinuarse sublime e inabarcable que, más allá de las construcciones, el hombre siempre ha creído ver en los vastos espacios como el desierto o el mar. (Añádase el bosque, por la importancia que va a tener en la poesía de Brines).

Pintar el vacío: acercarse muy desnudo al cuadro no para vestirlo, sino para despojarlo de lo que no es. Y que el trazo marque estancias, articulaciones que permitan por un instante que el vacío se revele entero, en su existencia plena que ha de englobar necesariamente la abrumada existencia fragmentada del artista. Esos instantes privilegiados en los que la existencia del ser se nos muestra en toda su realidad sólo son posibles cuando la mirada se dirige, desrealizada, al hueco que en su mismo

centro se abre. Escribe Otto sobre la pintura china:

No sólo hay cuadros que consisten en "casi nada", no sólo consiste el estilo artístico en producir la impresión más intensa con pocas líneas y medios, sino que ante muchos cuadros, sobre todo ante aquellos que se relacionan con la contemplación, se recibe la impresión de que el vacío mismo es uno de los objetos pintados, acaso el objeto capital³⁴.

Objeto capital del cuadro debe de ser ese vacío concebido como "vacío creador", el espacio --o no-espacio-- cuyo ritmo equilibra el movimiento de las tintas en el espacio manchado y arrebatada la mirada hacia su propia movilidad para mostrarnos, en toda su intensidad revelada, el flujo genésico de lo eterno. En "La biblioteca como dragón", ensayo de "Las eras imaginarias", perteneciente al libro La cantidad hechizada, escribe Lezama Lima refiriéndose a la pintura taoísta y a la perteneciente al budismo tchan:

La bruma expresada por el deslizarse de las tintas, aun luchando contra las rocas o el deslizarse de las barcas, tendrá que darle relieve a los espacios dejados en blanco, que más que apoyo de contrastes, como en la pintura occidental, vienen a ser los embriones del vacío creador.

Y concluye:

Con la presencia de esas brumas, tanto la pintura taoísta como la perteneciente al budismo tchan, alcanzan la no permanencia.³⁵

³⁴op. cit., p. 102.

³⁵José Lezama Lima, Obras completas (México, Aguilar, 1977), Tomo II, pp. 903-904.

Helmut Brinker, en un estudio sobre la presencia del Zen en la pintura, se refiere a los fondos vacíos no como un factor negativo en la composición del cuadro, sino como símbolo de la ausencia de forma, de color, o de atributos de extrema importancia. El vacío del cuadro es identificado con el vacío del Ser o satori: la verdad absoluta y el más alto grado de conocimiento.³⁶

María Zambrano alude también a la arquitectura en India, Irán, Caldea y Egipto, allí donde "la vida del hombre sobre la tierra aspiraba a ser copia del cielo": "Edificar, la actividad práctica entre todas, era, no construir un lleno, sino circunscribir un vacío"³⁷.

La misma Zambrano, en su intento de circunscribir con el pensamiento esa realidad abierta en el vacío, se centra en el apeiron de Anaximandro, concepto que nombra lo innombrable en la ineludible tarea de la filosofía de desentrañar la realidad. Así, dice de la filosofía:

vino a fijar su mirada sobre una realidad, primaria, original; sagrada por oculta y ambigua, por apenas nombrable. El apeiron, de donde todas las cosas vienen, según Anaximandro, fondo oscuro en donde la injusticia del ser, de ser algo, estará asentada³⁸.

³⁶Helmut Brinker, Zen in the Art of Painting, translated by George Campbell (London and New York, Arkana, 1987), pp. 26-27.

³⁷El hombre y lo divino, p. 99.

³⁸Ibíd., p. 72.

Pero lo innombrable, esa textura informe antes de conformarse en la vida del hombre, va a ser su materia, el barro de Adán que si por un lado, al impregnarse de tiempo, le arrastra a la destrucción, por otro, por su naturaleza primera, le arrastra a su origen. Sigue Zambrano:

Pues el apeiron sería el nombre, no sólo de la realidad que es pura palpitación, germinación inagotable, sino de la misma vida humana antes de que el hombre tome un proyecto de ser sobre sí, antes de que se decida a ser alguien o a hacer algo³⁹.

De ahí que esa realidad abisme el cuerpo y se configure como sombra fascinante desde dentro de él. De ahí también que la fatalidad final sea el retorno, justicia última del ser que reduce a lo indeterminado la injusta determinación de las formas:

Desde la realidad del apeiron, la justicia era tan sólo el retorno, la reabsorción de las cosas, de cada una, en esa unidad que no puede permitir porque no puede donar unidad --ser-- a nada⁴⁰.

Desentrañar el ser con la mirada es una inmersión en el ser, por lo que su entendimiento más supone un abandono a su infinitud que una comprensión de límites imperceptibles. No es casual que la palabra apeiron contenga en su raíz no sólo el valor semántico de infinitud e indeterminación, sino también el de ignorancia. Pero desde el principio, el hombre

³⁹Ibíd., p. 72.

⁴⁰Ibíd., p. 77.

sintió la necesidad de descubrirlo al mismo tiempo que se descubría:

Y era ésta la gran necesidad humana implicada en el problema del ser; vencer por la visión esa oscura resistencia de lo sagrado, desentrañar dentro de ella la pura esencia que siendo hace que cada cosa sea; descubrir al final al ser que hace ser⁴¹.

Y añade María Zambrano una frase que sitúa en su mismo centro la realidad poética que pretendemos mostrar:

Y así, la hazaña de la filosofía griega fue descubrir y presentar como suyo aquel abismo del ser situado más allá de todo ser sensible, que es la realidad más poética, la fuente de toda poesía⁴².

A esta fuente pertenece la realidad poética y éste es el espacio que, con mayor o menor fortuna, la palabra revela, hueco abierto ("La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella", dice Heidegger⁴³) y sagrado, lugar de lo ausente y de la revelación: "lo sagrado --continúa Heidegger-- se abre como sagrado y el dios es llamado a lo patente de su presencia" (p. 74).

Ortega y Gasset vio la realidad como fragmentaria, carente de sentido y obligada a buscarse para completarse:

Con una realidad, esa que hay ya, nos sobra, y nos sobra precisamente, por lo que a esa realidad le

⁴¹Ibíd., p. 77.

⁴²Ibíd., p. 72.

⁴³Martin Heidegger, Arte y Poesía, Traducción y Prólogo de Samuel Ramos (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), p. 70.

falta, pues la realidad toda, el mundo real con ser tan grande cosa, resulta que, a su vez, no hermenéuticamente pero sí metafísicamente, es mero fragmento y, por eso, carece de sentido propio y nos obliga dolorosamente a buscar el trozo que le falta, que nunca está ahí, que es el eterno ausente --y se llama Dios: el Dios escondido, Deus absconditus".

Maurice Blanchot, inspirado en el Museo imaginario de Malraux, sitúa el espacio del arte, "el espacio particular que es la experiencia artística", en un lugar tal vez no muy alejado del apeiron de Anaximandro cuya existencia depende, y esto nos recuerda una frase comentada de Brines, de la capacidad del artista para conformarlo:

espacio fuera del espacio, siempre en movimiento, siempre por crear, y tiempo siempre ausente que no existe realmente, no existe más que en comparación con el espacio aún por venir que se busca siempre en el artista⁴⁵.

Sin embargo, si la obra de arte cobra existencia plena en su revelación o conformación material, su presencia manifiesta, más que lo que está, lo que no está, así que su plenitud queda asegurada por la certeza de que lo que vemos sólo es un marco de lo que, estando, permanece invisible. El mismo Brines se ha referido a ello:

en los poemas hay hondas significaciones que, aun después de sucesivas lecturas, el propio autor no ha percibido conscientemente. Y todas ellas, sin embargo, le pertenecen por entero; son sólo su carne y su espíritu los que las han hecho posibles. Esto indica lo mucho que hay de oscuro y misterioso en

⁴⁴op. cit., p. 586.

⁴⁵Maurice Blanchot, op. cit., pp. 45-46.

la creación poética⁴⁶.

Y Blanchot pone nuevamente el dedo en la llaga:

Sin embargo, no se podría decir que el cuadro esté completamente en lo que está ahí --el lienzo, las manchas, el estremecimiento vuelto espesor--, pues el cuadro está entero en esa certeza de que no está ahí y de que lo que está ahí no es nada, certidumbre que nos comunica lo más estrechamente, en la fascinación, esa mirada que quisiera hacerse nada, que es contacto y no ya visión, posesión deslumbrante por algo que se ha escurrido fuera de toda significación y de toda verdad⁴⁷.

Es importante resaltar "esa mirada que quisiera hacerse nada, que es contacto y no ya visión", porque precisamente esa es la mirada que vamos a encontrarnos en la poesía de Francisco Brines.

La realidad indistinta es para Georges Bataille la intimidad inmanente, que sólo la muerte pone de manifiesto como un vacío, ausencia irrealizable pero que la realidad es incapaz de negar. Acaso el único triunfo sobre la muerte ("La percepción del vacío es lo único que nos permite triunfar sobre la muerte", dice Cioran) si no como resurrección, sí como el palpito vital de lo invisible, ajeno al tiempo y a la destrucción. La muerte niega la realidad; la intimidad inmanente, sin afirmar ni negar nada, es insoportable para la realidad que la percibe en el rostro de la muerte:

⁴⁶Selección propia, p. 30.

⁴⁷op. cit., p. 37.

El orden real no rechaza tanto la negación de la realidad que es la muerte como la afirmación de la vida íntima, inmanente, cuya violencia sin medida es para la estabilidad de las cosas un peligro, y que no se halla plenamente revelada más que en la muerte. El orden real debe anular --neutralizar-- esta vida íntima y sustituirla por la cosa que es el individuo en la sociedad del trabajo. Pero no puede hacer que la desaparición de la vida en la muerte no revele el fulgor invisible de la vida que no es una cosa⁴⁸.

La experiencia poética, que es "hambre de realidad" en palabras de Brines, pero de realidad indefinida, acaso imposible, lleva inscrito el morir, y en el morir, el fulgor de la vida. Por eso la poesía en su percepción de vacío y en su invitación a la muerte es, aun en su absoluto fracaso final para el conocimiento, en su contacto con lo informe, en su disolverse, un triunfo sobre la muerte. Bataille define la realidad última de su experiencia interior con estas palabras válidas para la experiencia poética:

la comunicación, por medio de la muerte, con un más allá de los seres (esencialmente en el sacrificio): no con la nada, aún menos con una entidad sobrenatural, sino con una realidad indefinida (la llamo, a veces, lo imposible, y esto es: lo que no puede ser aprehendido (begreift) de ningún modo, lo que no podemos tocar sin disolvernó, lo que hay de avasallador en nombrar a Dios). Esta realidad puede todavía, si es preciso, definirse realmente (caer en una asociación --provisional-- con un elemento finito) en un grado más alto (más alto que el individuo, en la escala de composición de los seres), en la sociedad, lo sagrado, Dios, realidad creada, o permanecer en estado indefinido (en la risa común, la risa infinita, el éxtasis --en que la forma divina se funde como el azúcar en el

⁴⁸Georges Bataille, Teoría de la Religión, p. 51.

agua)⁴⁹.

Vacío, apeiron, lo sagrado, Deus absconditus, intimidad inmanente: realidad objeto de conocimiento en la poesía de Brines, fuente de la poesía, principio generador que en sombra, en hueco, configura un sistema poético. Objeto invisible cuya configuración no es un vacío o una nada, sino la sustancia que está por encima de cualquier concepto, no asimilable por ninguna idea, no abarcable por el lenguaje. Sombra que, como la realidad indistinta de Anaximandro, rodea a las cosas, al mundo precario y de dudosa luz desde donde el poeta se debate y aspira a consumirlo para, consumiéndose, penetrar en lo oscuro que alberga la luz.

Brines señala dos métodos para afrontar la realidad buscada:

Unas veces, para escribir el poema, hago pie en una experiencia determinada, cuyo último sentido se me revelará en la escritura, y por el que me llegará un conocimiento, una profundización en lo incógnito. En otras ocasiones la realidad de la que parto será una emoción oscura, informulada, que me urgirá a su desvelamiento, a la claridad de la palabra, y es posible que ello me obligue a servirme de una anécdota en principio poco relevante y con la que no contaba previamente⁵⁰.

La diferencia entre los dos puntos de partida radica en su formulación. El primero, la experiencia, tuvo su formulación en un pasado. El segundo, la emoción, más libre

⁴⁹Georges Bataille, El culpable, p. 157.

⁵⁰Cuervo, p, 21.

que la experiencia de condicionamientos temporales, nunca se formuló antes del poema. Pero tal vez no sean estos arranques tan distintos entre sí si consideramos que lo que cuenta de la experiencia es la emoción resultante, libre en gran parte de la experiencia ya, de su formulación como experiencia, y presta a formularse en su cualidad poética. Ese espacio informulado de las emociones se alza frente al espacio discursivo de la experiencia y salva a la realidad de ser torpemente repetida o parafraseada, y salva al poeta de ser un mero notario de la existencia.

Así, tanto la experiencia vivida como la emoción oscura, vivida también, han de coincidir en un proceso semejante, proceso que no tiene lugar en el plano de lo empírico, de la realidad conocida, sino en el de la realidad por conocer.

Otra diferencia inicial puede advertirse entre los dos métodos, diferencia que pone en funcionamiento, en el primero de ellos, el recuerdo. Pues la experiencia necesita ser recordada para ser recuperada en esa poesía de rescate de la que hemos hablado. Pero el recuerdo --y esto ha de tenerse muy en cuenta a la hora de afrontar una gran parte de la poesía de Brines-- tiene su último sentido más que en la dependencia de un pasado recuperable experimentado, en un pasado vivido sin la experiencia de su realización y, por eso mismo, exigente de una realización en acto que sólo

puede darse en el poema. El poeta recuerda la experiencia vivida pero lo que quiere revivir es lo vivo que dio lugar a esa experiencia o que de ella se desprendió. Sólo lo vivo puede revivirse, lo vivo que siempre hemos vivido en los instantes que nos desbordan y cuya realización siempre es insatisfactoria porque la vemos como algo muerto.

Esta paradoja interna va a ocupar una parte muy central en la poesía de Brines: que lo vivo no pueda ser vivido si no es muriendo. "Ansia de recuperación --escribe María Zambrano partiendo de la realidad fragmentaria de Ortega--, de verse a sí mismo, si por verse se entiende vivir enteramente sin la dependencia de un pasado. Pues la dependencia del pasado viene, aún más que del pasado que se conoce, de un pasado incognoscible por naturaleza"⁵¹.

Pero tanto experiencia como emoción oscura, el factor originador de la experiencia poética en su fondo más radical es el amor. El amor, como agente de destrucción, es lo que permite que el hueco, a lo que el amor aspira, se revele. Y el poeta, fijado en el instante que, al par que destrucción, exige vida, ha de hacerse todo amor para entregarse a la fatalidad cuya desembocadura por completo ignora. El amor es el fenómeno capaz de fundir lo que en la realidad aparece fragmentado: el deseo del que ama, lo amado y el espacio

⁵¹El hombre y lo divino, p. 306.

ignorado donde sólo la unificación puede realizarse; espacio que, al ser configurado por la propia materia amorosa, es simplemente amor. De ahí el carácter de la visión, cuya naturaleza no es sino la fusión de la mirada y lo mirado, sin distancia que permita comprenderlo. Podría llegarse así a una formulación que lejos de evitar la paradoja la asume: el amor, sujeto del conocimiento y objeto al mismo tiempo sólo es posible en la unificación de sujeto y objeto, en el lugar del conocimiento inaprehensible, donde no puede conocerse. Las siguientes palabras de María Zambrano dan luz sobre el amor-abismo que hemos tratado de exponer:

El amor es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la inadecuación y a veces la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora al principio de ser percibida. Es el abismo en que se hunde no sólo lo amado, sino la propia vida, la realidad misma del que ama. Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas, el que descubre el no-ser y aun la nada⁵².

Cualquiera que sea el punto de partida, la significación profunda sólo puede darse a través de un proceso, distinto siempre en cada poema y distinta, por tanto, la realidad poética por el proceso conformada. La nueva realidad sólo adquiere cuerpo a través del proceso y es nueva porque su cuerpo nunca había sido formulado antes, aunque su materia estuviera ya en su punto de procedencia.

⁵²El hombre y lo divino, p. 273.

Por eso Brines decididamente declara que las significaciones de la nueva realidad no estaban en la experiencia de donde se partió, dando al proceso una importancia capital en la formulación de esa nueva realidad:

Cabe preguntarse ahora si en una determinada experiencia, que pasado el tiempo será la que origine el poema, las escondidas significaciones o las inéditas relaciones de tipo espiritual que se nos revelarán en el texto, estaban ya allí, aunque de manera escondida, en aquel su transcurso vital. Mi respuesta es que, en la mayoría de los casos, no lo estaban⁵³.

¿Puede decirse algo común al proceso poético, siendo cada uno distinto? Brines se refiere a su naturaleza misteriosa regida por la fatalidad:

En la poesía no sólo es misterio el desvelamiento final, sino que lo es aún más el proceso. Y, sin embargo, está regida por la fatalidad, y el resultado es siempre coherente y dependiente del hombre que la hace⁵⁴.

Pero no sólo es lo fatal lo que rige el proceso poético, al mismo tiempo se produce un mecanismo alternativo que tiene visos de táctica lúcida y fondos de conciencia desbordada y entregada a un ritmo elemental y ciego como el de la respiración. La inmersión y distanciamiento de borrosos límites a los que se refiere Brines son los dos movimientos que hacen avanzar el proceso de creación poética. El primero sería de entrega, de indagación en la

⁵³Selección propia, p. 21.

⁵⁴Cuervo, p. 36.

materia desbordante y sin confines donde el poeta se pierde, entrega pasiva, en la que la sustancia se niega a ser forma y el poeta no lucha por formarla. Es el movimiento del abismarse. En ella "hallamos", dice Brines. Se halla lo que no puede comprenderse, se halla en el perdimiento, se halla porque se pierde. El segundo movimiento es el delimitador. Tal vez sin este movimiento no habría nunca poesía, pues ningún texto llegaría a la conformación sólo desde el primer movimiento de la inmersión. Lo inacabado, lo balbuciente, lo inaprehensible del texto son indicios del primer movimiento. Y cuando lo inacabado, balbuciente o inaprehensible se convierten en la configuración total del texto, libres en lo posible de las lindes impuestas por el segundo movimiento, lo que la obra nos muestra es el hueco por donde la mirada se despeña, el objeto invisible visualizado en un instante y en un estado intermedio entre la presencia y la ausencia. Y toda obra de arte estará más acabada cuanto más nos muestre lo inacabado que en ella se revela. Esta es la cita en la que Brines habla de los dos movimientos constituyentes del proceso poético:

Hay en la creación, según la experimento, una inmersión y un distanciamiento alternativos. En la primera acción, hallamos; en la segunda, corregimos, o desechamos, o incorporamos. Mas todo ello se produce con una cierta borrosidad en los límites, pues en la elaboración del poema hay un continuado y confuso perderse y encontrarse, un liberarse en el vacío de sí mismo para poder hallar, y una búsqueda de la luz que proyecta la conciencia para poder seguir avanzando hacia ese encuentro de la

nueva realidad⁵⁵.

Y lo que cierra el sistema: la revelación final. La revelación es el texto pero el texto tiene su hueco que ha hecho posible la revelación y nos muestra, como brecha abierta, el origen de la revelación, su procedencia. Se ha hablado de los finales cerrados en los poemas de Brines y es una obvia realidad. Pero paralelamente a esto, lo que desde aquí proponemos es su final abierto, el espacio oscuro que contiene las significaciones no explícitas del texto, espacio más allá del texto pero que es texto también no sólo por haber propiciado el texto sino por estar delimitado por él. Escribe Brines a propósito de esto:

Cuando en el papel se ponen voluntariamente proposiciones lógicas es en función de que sean mediadoras de un pensamiento poético, que siempre resulta potenciador, y va más allá de lo meramente explícito⁵⁶.

Hemos dicho que el hueco es texto delimitado por el texto que él mismo potenció. Este enunciado supone dos tipos de texto en el poema: el explícito delimitador y el hueco delimitado. La estructura del primero nos viene dada por las estructuras lingüísticas, pero esas mismas estructuras, a la vez que configuran una forma, sugieren lo informe. Viene así el poema a ser una versión del poeta, que lo creó a su

⁵⁵Selección propia, p. 39.

⁵⁶Ibid., p. 36.

semejanza: poema y poeta estructurados en torno a la oquedad que proporciona el hálito. Poeta y poema como emanaciones de un espacio donde lo informe se estructura. "Ambas --dice Heidegger-- la estructura de la proposición y la de la cosa se originan en su respectiva índole y en sus recíprocas relaciones, de una fuente común más original"⁵⁷.

Evidenciar o sugerir esa fuente será la revelación. Y por revelación entendemos, más que conocimiento, verdad. En algún momento, Francisco Brines se refiere a la verdad profunda de la escritura, que será la misma verdad que la que Heidegger coloca en el centro esencial de la poesía y de la obra de arte en general: "la esencia de la poesía es la instauración de la verdad"⁵⁸. Y, aun a riesgo de simplificar, esto es lo que para Heidegger la verdad significa: "la concordancia del conocimiento con la cosa"⁵⁹. He aquí las palabras de Brines:

La fatalidad de su resultado, la conciencia que tenemos de que el proceso de la escritura ha desembocado en la verdad incógnita y profunda, es quizá lo que más asombre al poeta.⁶⁰

Aún hemos de traer aquí otras palabras del poeta que afirman algo más sobre esa verdad última. Al hablar de su

⁵⁷op. cit., p. 47.

⁵⁸Ibíd., p. 114.

⁵⁹Ibíd., p. 84.

⁶⁰Cuervo, p. 36.

personal visión del mundo dice que lo que "la hace valiosa es tan sólo su capacidad de entregarnos una emoción, única verdad que buscamos en el poema"⁶¹. ¿La misma emoción, formulada, que la emoción oscura que constituía uno de los puntos de partida? En todo caso la misma emoción con significaciones distintas que cierra un ciclo y abre otro, pues puede que la verdad revelada tenga una primera característica: la de ser insuficiente y exigir una nueva revelación.

Estas serían las líneas generales del sistema poético que la obra de Brines ha ido configurando. Sistema no previo, sino de gestación paralela al quehacer poético y que nos revela un tipo de poesía que él llamó "meditativa" al referirse a la de Cernuda en el mismo lugar en el que un trabajo de José Angel Valente profundizaba y establecía una línea coherente de la poesía de meditación⁶². Brines es heredero directo de la poesía de meditación con un fuerte componente temporal, con punto de partida en la realidad pero con una fatalidad ineludible hacia el misterio. "Ser poeta de la realidad --escribía en aquel artículo-- es

⁶¹Selección propia, p. 27.

⁶²La caña gris (Valencia, otoño 1962), número homenaje a Luis Cernuda.

afirmar la existencia del misterio"⁶³. Y aún: "Un poeta temporal es siempre un vidente de la muerte"⁶⁴.

Métodos de conocimiento.

Hay un poema en Aún no que lleva por título "Métodos de conocimiento". El poema presenta una "escena remota" recobrada, más que del recuerdo, del depósito ciego donde se forjan las visiones que se manifiestan en revelación. Y la escena recoge tres experiencias de acceso a una realidad límite en el límite de la noche. La primera, hedonista, desborda en juventud, en vino, en carne. Desborda la vida en la fiesta y su sobreabundancia separa al hombre de su mundo ordenado para proyectarlo, superando lo permisible, a una realidad que aspira a la autodestrucción. Todo se lleva a su

⁶³Ibíd., p. 118. José Olivio Jiménez ya apuntó al misterio en "Realidad y misterio en Palabras a la oscuridad (1966) de Francisco Brines", en Diez años de poesía española 1960-1970 (Madrid: Insula, 1972). Dice allí el crítico: "Si lo creado existe sólo para desaparecer, por un absurdo destino, la más luminosa realidad deviene así para el hombre el más oscuro de sus misterios". Y advierte sobre las reseñas que aparecieron tras la publicación de Palabras a la oscuridad: "En general, sólo les faltó agregar que la sugestión de misterio (y no sólo dramática), resultante de esa dualidad que todos apuntaban, es precisamente la nota más peculiar en la visión del mundo de este poeta".(p. 195)

⁶⁴Ibíd., p. 130.

límite en un acto de derroche que desemboca en el aniquilamiento. Despreciada la memoria ("y no les importaba después no recordar") o la supervivencia en el recuerdo, se vive la vida agotándola, ésa es su exigencia de plenitud, que es exigencia de muerte.

La segunda experiencia implica el yo, encaminado igualmente a la percepción del límite y a la muerte. Desborda la copa de cenizas, experiencias complementarias muertas de halcón y ballestero que, al ser bebidas, son agotadas. Beber la muerte: asimilar la muerte en el cuerpo en vida, vivir la muerte, llegar a la muerte viviente, imagen grotesca que se resume en los últimos versos:

Mi corazón se serenó, y un inocente niño
me cubrió la cabeza con gorro de demente.
(Aún no, p. 191)

La imagen nos acerca al mundo del Bosco, a un ritual repartido en escenas juntas pero profundamente aisladas entre sí, en las que un personaje, o varios, apuran sus límites en su más estricta soledad, aun en la desaforada unión de la promiscuidad orgiástica.

La tercera experiencia, quizás la más anónima, adquiere su dramatismo en su silenciosa realización, dando al mismo tiempo cima al dramatismo de las dos escenas anteriores. "Y brindando a la nada / se apresuró en las sombras." Hay como una prisa sabia en la aniquilación, umbral acaso del conocimiento de la nada o de la nada del conocimiento.

Todo adquiere carácter de ritual. "El rito --dice María Zambrano-- tiene función de conocimiento. Conocimiento nacido de la piedad que es saber tratar con "lo otro", y entre "lo otro" está lo que paraliza a los hombres en el espanto. Lo primero es fijarlo y conjurarlo, en seguida reducirlo. Y esta reducción es ya conocimiento".⁶⁵

Y para fijar "lo otro" urge primero fijar la muerte, que en concepto abstracto desborda, en la concreción del cuerpo, fijación ritual en cuyos métodos reside una mirada común: la que rompe el límite de la vida con la muerte y se desborda precipitándose en el olvido.

Pero aún llama la atención otro común denominador: la vida, y en su extremo la muerte, se traga, se devora bebiéndola, incorporándola al cuerpo, a las entrañas. Así los métodos de conocimiento, lejos de toda posible ironía, son métodos de experimentación en la carne: en la carne del cuerpo, en la carne de las palabras, en las carnes de la muerte. Y quien se haya bebido la muerte, atraído o como por descuido, como dice Blanchot, ya no podrá desprenderse de la llaga sedienta de la muerte, que exige, desde el mismo centro de la vida, muerte, tanto para colmar la vida como para ceder a la fatalidad del olvido.

Escribe Blanchot:

Preciso es, además, que haya naufragio, locura y

⁶⁵El hombre y lo divino, p. 222.

esa muerte rápida capaz de hurtarnos a ella misma desviándonos de su "ansia". Que sea fácil morir hasta el punto de sufrir su atracción y hasta el punto, bajo esta atracción, de morir como por descuido: ahí está el peligro, un doble peligro, ya sea que se muera efectivamente descuidado, ya sea que el descuido nos deje vivir porque en él no nos damos cuenta de que este descuido es la herida de la muerte misma.⁶⁶

El poema nos sirve para dar título al epígrafe en el que pretendemos mostrar diversas formas de acercamiento a lo oscuro a lo largo de la obra poética de Brines, a un tiempo que nos avisa, ya de entrada, que lo que llamamos método se halla visceralmente enraizado en el hombre.

a). Desdoblamiento. Recuerdo. Espejo.

El primer método se basa en el desdoblamiento. Ya desde el comienzo de Las brasas se nos plantea una realidad doble que delimita dos mundos bien distintos, centrados en los símbolos casa - bosque. La casa configura el reducido espacio de realidad amenazado por lo desconocido. Es lo conocido, la realidad insuficiente que demanda más realidad. En torno a ella, el bosque (también el mar), lo incógnito, lo que desequilibra el precario espacio de la casa, lo que invita, lo que exige ser explorado, lo que justifica la existencia en el espacio conocido, lo que provoca la meditación o la experiencia poética. Como un hueco abierto

⁶⁶op. cit., p. 144.

en el centro del escaso ser, impone su dimensión sin límites rodeándolo, asfixiando el fragmento de lo visible desde donde el hombre ha osado no sólo configurarse diferenciándose de lo indistinto, sino preguntarse por el hueco que le desborda. Es el personaje que desde la casa, y generalmente a través del mismo punto de mira (el balcón), comienza a indagar la desconocida realidad. Estamos, pues, ante el primer desdoblamiento: el yo y "lo otro" (antes que "el otro", elemento necesario que tendrá que aparecer tarde o temprano).

Esta primera distinción supone ya un conocimiento, conocimiento que, lejos de proporcionar una seguridad por lo conocido, coloca al que mira en situación límite, en el límite de su conocimiento ante lo desconocido. Este conocimiento primero tiene una doble consistencia: primero, la delimitación del objeto invisible; segundo, la oscura noticia de la muerte.

Tiene algo de ceremonioso ritual la delimitación de un territorio sagrado. Y de turbador, siendo la delimitación de lo ilimitado. Mircea Eliade se refiere a los ritos de la ceremonia de iniciación que comienza por separar al neófito de su familia retirándose, precisamente, a la espesura. "Hay ya en ello --escribe Eliade-- un símbolo de la muerte: el bosque, la jungla, las tinieblas simbolizan el más allá, los

'Infiernos' ".⁶⁷

Pero esa limitación de lo ilimitado tiene un lugar preciso, no lejos de la casa, sino en la misma casa, en el mismo hombre. Bastará con unos pocos ejemplos:

sintió en el pecho el bosque,
la fuerza incontenible de su altura,
y el paso de la sangre.
(Las brasas, p. 25)

Y le invadió la tierra,
y el bosque, el viento, le invadió la madre.
(Las brasas, p. 25)

Con sosegados ojos miro el bosque,
con tal gracia latiendo
que me parece un soplo de su espíritu
esa dicha invisible que a mi pecho ha venido.
(Palabras a la oscuridad, p. 95)

El bosque invade la casa, es también la casa, las infinitas galerías por donde se pierde el hombre. Y es que toda casa es la casa de Asterión por cuyo intrincado laberinto transcurre la existencia del Minotauro esperando la benévola muerte que al fin acaso ha de liberarle. Por eso toda existencia ha de tener en su término un pacto con Teseo, su salvador.

Del bosque viene la muerte, como un escalofrío desconocido, con todo su misterio fascinante. De los propios infiernos, de las entrañas mismas siente el hombre la llamada del abismo, de la tierra, de la noche, del tiempo

⁶⁷Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, traducción de Luis Gil (Madrid: Guadarrama, 1973, 2 edición) p. 159.

indistinto, y sentir la llamada de lo indistinto significa haberlo sentido ya de alguna forma. Y el hombre, "con hambre cruel de realidad", desde su realidad escueta comienza la aventura de ser en un intento de conquistar el ser que le falta.

Se comprende por qué el personaje meditativo de Las brasas, libro escrito por el poeta antes de los treinta años, habla como un viejo. Es un ser carente de realidad, un anciano que aún no ha nacido, pero ha contemplado el bosque y esa contemplación tiñe su existencia de la tristeza que proporciona la carencia. La contemplación es ya una posesión y lo que se posee es la ausencia. Escribe a este propósito María Zambrano:

En la ausencia que las cosas dejan hay una manera de presencia; en su hueco está todavía aleteando su forma. La melancolía es una manera, por tanto, de tener; es la manera de tener no teniendo, de poseer las cosas por el palpitar del tiempo, por su envoltura temporal. Algo así como una posesión de su esencia, puesto que tenemos de ellas lo que nos falta, o sea lo que ellas son estrictamente.⁶⁸

Hay en estas palabras la reminiscencia de un mundo completo que parece haber sentido en su plenitud el personaje melancólico de Las brasas, pues sentir las cosas por su ausencia significa presentirlas en su presencia, cuando acaso en un tiempo estuvieron presentes o cuando en

⁶⁸María Zambrano, Pensamiento y poesía en la vida española (Madrid: Endymion, 1987, 2 edición), p. 98.

un tiempo lo estén, concepción que nos acerca a los ciclos de Empédocles y que habrá de plantearse más detenidamente en su momento.

Una vez delimitado "lo otro", aparece "el otro", también ya desde los primeros poemas de Las brasas. "No nos conocemos distinta y claramente más que el día en que nos percibimos desde fuera como otro", dice Bataille.⁶⁹

Se contempla al otro como parte de sí mismo, como sí mismo. Entonces se es extraño al hombre que se es, a sí mismo.

La objetivación permite al poeta la distancia suficiente para hablar de sí en el otro, pero el desdoblamiento no es sólo proyectar el yo para mirarlo, sino también crear al otro para que me mire. "El que mira --dice María Zambrano-- es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto".⁷⁰

De este modo, el otro, aun siendo también el yo, no será nunca un doble, sino una nueva criatura. Y cuando se crea al otro suele ser para amarlo. ¿Qué ama el personaje del poema "El visitante me abrazó" en ese visitante que regresa en juventud, en vejez y en muerte? ¿No es la

⁶⁹Teoría de la religión, p. 34.

⁷⁰Claros del bosque, p. 117.

subversión del tiempo ese visitante que trae todos los tiempos consigo, incluso el de su resurrección? ¿No será esa ruptura poética del tiempo la que el poeta pretende en ese desdoblamiento sobre el poema? El milagro del otro partiendo del yo es siempre un nacimiento que puede darse en el poema, pero no sólo un nacimiento del otro por parte del yo, sino también un nacimiento del yo al ser contemplado por el otro. "El que nace --escribe Zambrano-- sale a ver y a ser visto. Se ha olvidado por la filosofía que el ver al modo humano es inseparable del ser visto; que nadie mira nunca, aunque sea en la soledad de un paisaje inhabitado, en el último y más escondido refugio, cuando va perdido, sin sentirse al mismo tiempo visto".⁷¹

Y ese ser visto es una afirmación. Se adquiere ser cuando se es contemplado, así que de la misma forma que la mirada descubre ser al que mira, el ser del que mira es revelado también al ser contemplado por el otro.

Un deseo devorador vertebró la obra poética de Brines, una pasión de ver, con la implicación, como hemos dicho, de ser visto. Y en el acto de ver se produce una relación recíproca que afecta tanto al que contempla como al contemplado. Incluso cuando el contemplado no se apercibe de la mirada que le posee, su existencia queda teñida del ardor

⁷¹María Zambrano, El sueño creador (Madrid: Turner, 1986), p. 38.

de esa mirada que, en melancolía, en tiempo, en amor o en muerte, se le adhiere con una fatalidad tan inevitable como la que rige la misma mirada. Así, esos jóvenes ciclistas del poema "Mere Road", contagiados por la sombra del que los contempla, son incorporados en plena juventud al ciclo de la muerte. O esos otros remeros de "Relato superviviente", abriendo con los remos las tierras de sus propias tumbas, para citar sólo dos ejemplos. Contagia la mirada de la sustancia de donde procede ("el hueco profundo de una sombra") y queda a su vez la mirada prendida de un ser de compleja realidad en una reciprocidad que constituye la realidad total del poema, su experiencia de conocimiento.

Hemos centrado en el símbolo del bosque esa otra realidad del objeto invisible. De allí venían oscuras noticias, presentimientos difícilmente materializables ("Alguien llega del bosque, con su cesta / luminosa de grillos") que se irán definiendo como "el otro", portador de la realidad diferente. ¿Cómo se visualiza, en términos generales, esa realidad? La clave nos la da un poema de Palabras a la oscuridad: "Amor en Agrigento" (p. 116).

El poema comienza en "la hora del regreso de las cosas". ¿De qué cosas? ¿De las cosas de la realidad aparente que desaparecen --¿y a dónde regresan?-- con la luz, o de las cosas de la realidad oscura que se aparecen regresando a nosotros con su oscuridad? Tal vez las dos cosas, siguiendo

esa reciprocidad de espacios y de personajes de la que acabamos de hablar. Y en ese desvanecimiento --y aparición-- se pone en marcha el mecanismo del recuerdo ("Yo te recuerdo, con más hermosura tú / que las divinidades que aquí fueron adoradas") en el estado de la angustia: "Hay una angustia en el corazón / porque te ama". Ya apuntamos al principio de estas páginas algo sobre la angustia como único medio en el que la experiencia poética podía darse. E inmediatamente se pasa a un acto de conocimiento que es un caer en la cuenta de la mística de Empédocles: "los orígenes diversos de las cosas" (los cuatro elementos) y "los espíritus opuestos" (amor-odio) que, en su conflicto, originan el cambio para que las cosas puedan volver al orden del amor. No sólo este poema, sino gran parte de la obra de Brines podríamos situarla en este momento, siendo esa mirada crepuscular, que Dionisio Cañas estudia tan amplia y acertadamente desde el punto de vista fenomenológico⁷², la mirada del ocaso de las cosas, el deseo de que las cosas se desvanezcan porque las cosas, y con ellas la realidad que constituyen, cifran su existencia en la lucha de los principios contrarios. El cese instantáneo de la vida, la "suspensión de la vida" de la que habla Valente recordando a Flaubert, que todo acto poético implica.

⁷²Dionisio Cañas, Poesía y percepción (Madrid: Hiperión, 1984).

Tal vez por un instante, en la captación de ese instante poético, se consiga el dominio del amor en esa esfera de unidad orgánica que pensaba Empédocles. Pero si así fuera, la precariedad del equilibrio sería tan frágil que quedaría inmediatamente desbordado otra vez por el conflicto. Creo que en muchos poemas de Brines puede distinguirse el momento fulgurante de gozo que supone el dominio del amor, es el momento primero de la mirada; después, todo se desmorona en decrepitud y muerte.

Esta tarde, con los ojos profundos, he descubierto
[la intimidad del
mundo:
Con sólo aquel principio, el que albergaba el
[pecho,
extendí la mirada sobre el valle;

Ese principio es sin duda el amor, pero el amor sabiéndose libre del acoso del odio (o mejor: ignorando el odio), no en su oposición o en lucha, sino en su dominio, en el punto culminante de su perfección, que significa el origen del mundo o su término. Más que nunca puede comprenderse el verdadero significado de la poesía, el alcance último de todo poema que albergue ese momento de acabamiento y de inicio, de destrucción y de resurrección. Pero enseguida el odio comienza su acción y con su acción, el movimiento, las cosas, la realidad de la muerte hasta alcanzar su dominio alternativo. Por eso a los versos anteriores siguen estos otros:

mas pide el universo para existir el odio y el

[dolor,
 pues al mirar el movimiento creado de las cosas
 las vi que, en un momento, se extinguían,
 y en las cosas el hombre.

De esta concepción ha de desprenderse que la existencia es dolor: "y este fuerte dolor de la existencia / humilla al pensamiento". Dolor en movimiento, en el desmoronarse de las cosas, dolor inscrito en la misma naturaleza mezclada de las cosas que en su enfrentamiento interno van muriendo. Existencia sentida como sucesivas pérdidas. Esto es lo que hace que el canto sea una elegía, que si por un lado ensombrece la vida, por otro deja al descubierto los momentos exultantes de gozo en su mágica precariedad o en el fulgor de su imposibilidad. Escribe Brines:

En lo que a mí se refiere, los aspectos felices de la vida no son cantados nunca, o apenas, desde su inmediato goce; así como los momentos exultantes de amor, o la participación de la alegría, son acontecimientos que, en mi poesía, sólo aparecen desde su pérdida.⁷³

Sirva este pensamiento de Pascal para completar las palabras anteriores y fijar el campo de su conocimiento:

No es bueno que el hombre no vea nada: no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que tan sólo vea lo suficiente para conocer que ha perdido.

En el engaño del equilibrio aparente de la realidad se abre el hueco de su verdad: su mismo desmoronamiento. Tal acción destructiva es el dolor de la existencia. A través

⁷³Selección propia, p. 31.

del dolor se abre el hueco que vislumbra lo imposible: el amor en su dominio.

Otras veces la mirada se desoculta, saliendo de su secreto desde donde contemplaba sin ser vista, como ocurría en "Mere Road", por ejemplo, para insertarse en lo contemplado. Tal es el caso --y no sólo-- de "Encuentro en la plaza" (Palabras a la oscuridad, p. 74). La realidad contemplada se nos aparece marcada con tres rasgos que la configuran como realidad otra: "la luz inclinada de la tarde", de nuevo la hora del regreso de las cosas; "sumíanse en el tiempo" los jóvenes objeto de la mirada; y "ascendía la sombra de la tierra". ¿Qué tiene de extraño esa realidad que la hace diferente, misteriosa? Lo extraño reside en el doble movimiento de inmersión-ascenso que se produce en un momento preciso de regreso al amor. Sumirse en el tiempo es liberarse de la rigidez del orden temporal para abandonarse a su entraña indistinta. Ascender la sombra de la tierra cubriendo los abismos es, al par que cubrirlos, descubrirlos en su esencia: la sombra. Esta movilidad espesa acaso encuentre en su convergencia el punto secreto y uno donde el amor pueda realizarse, el punto secreto que el amor necesita, su dominio. Esta realidad abisal atrae la mirada. Pero la mirada cesa en la superficie y se convierte en palpito cuando penetra:

Con el pecho latiendo,
miraba con los ojos encendidos

la inquieta cercanía de los otros.

La inserción, que ya se ha producido a un nivel profundo, se exterioriza ahora en la sonrisa y en las palabras. Y aún se mantiene el hechizo del amor hasta los últimos versos, donde se revela al lector que el origen de la emoción ha sido el recuerdo. El recuerdo introduce en el poema un tercer plano de realidad que no se corresponde ni con la realidad del que contempla en la plaza ni con la de los contemplados, pero sin embargo se inscriben en ella las dos realidades anteriores. Así, en el "errante corazón", "envejecido y misterioso", quedan sepultados los dos planos del mirar que acontecieron en la plaza: el objeto y el sujeto de la contemplación, la plenitud del amor y el palpito de la mirada. El recuerdo quema en esta tercera realidad, la del presente, regida de nuevo por el orden temporal, "ya en el alba", cuando las cosas recuperan su dudosa claridad o su ser de tiempo, aun sin poder ocultar el misterio que, como un abismo, ocupa su centro recordando a su vez la otra realidad. Esta señal de recuerdo que el ser humano lleva alojada en su cuerpo va a ser precisamente la fuente del recordar, lo que posibilite, a través del recuerdo, no la recuperación de la realidad perdida, sino su vivencia y su nueva conformación cada vez que lo consiga el poema. Configuración siempre distinta, como distintos son los poemas. El recuerdo es, pues, no sólo un método que

permite conjugar diferentes realidades, sino un centro vacío (y no lleno de imágenes pasadas, como pudiera creerse) a partir del cual se puede acceder al objeto invisible. Y lo velado acontece revelado por la mecánica del recuerdo y velado nuevamente en el hueco tenebroso que la quemadura de la revelación deja en el presente. Sin el plano de esta tercera realidad desde donde se propicia el recuerdo, la experiencia poética no cuajaría plenamente, pues todo lo que culmina --y esto se manifiesta especialmente en la poesía de Brines-- se desvanece.

En el poema "Una sonrisa en Bellagio" (Palabras a la oscuridad, p. 81), el recuerdo funciona de otro modo, siendo la vislumbre del amor lo que colma el plano de realidad carente. El poema es apropiado para explicar el tránsito de una realidad a otra. El comienzo presenta unas connotaciones misteriosas rayando en lo fantasmagórico: "pensamientos adustos", "bosque oscuro", "riberas escarpadas", "el cielo aborascado", todo va a desembocar en esta imagen:

y el aire nos traía
gritos enloquecidos,
la ira de los pájaros
en torno de las cosas.

La situación, tratándose de una travesía, adquiere todas las características de un tránsito a otra realidad, justamente lo que aparece de pronto cambiando radicalmente la escena y ofreciendo el marco adecuado para que se revele

lo que constituye el eje del poema: la sonrisa de un muchacho. Todo lo ha transtornado: la calle es "muy blanca", "el lago se hizo azul", y "llegó un aire / que retiró el invierno". Es entonces cuando se activa el recuerdo dibujándose la imagen de lo que se carece. Ahora nos explicamos que la causa de la tenebrosa situación de partida es una carencia, una ausencia que de alguna forma se recupera de nuevo en el dominio del amor. Los ojos en las entrañas dibujados, presentes en ausencia, en dolor o en quemadura que revela y oculta a la vez su causa, imprimen su figura en una sonrisa ni casual ni cruzada como por azar, sino buscada y buscada dolorosamente a través de un proceso carónico no exento de su significado de muerte. Ha sido preciso un dislocamiento previo (esos "gritos enloquecidos") para forzar la realidad a su límite, donde siempre colinda con la otra realidad.

El hecho de que el poema transcurra en el pasado y que en su totalidad se ofrezca al presente como un recuerdo, eliminando a la vez ese presente, nos da muestra de la reduplicación del método: recordarse recordando, al tiempo que nos presenta las dos realidades cíclicas alternativas y nos sugiere, aunque se omita, un nuevo ciclo, es decir, el de la realidad carente de nuevo y hambrienta de más realidad.

El recuerdo no siempre está regido por las mismas

leyes. Dos poemas consecutivos de Palabras a la oscuridad nos muestran dos formas muy diferentes de articulación del recuerdo. La primera es la memoria en "La mano del poeta (Cernuda)" (p. 99); la segunda, la evocación en "Evocación en presencia" (p. 102). La memoria es un proceso mecánico que alumbra objetos, situaciones, sentimientos, etc... por sus interrelaciones, así una cosa recuerda a otra y ésta a su vez a una tercera. La mano momificada del museo ---> la mano del poeta (Cernuda) ---> el mundo anglosajón en que se moviera Cernuda, que es a la vez el del poeta, etc... supone una cadena de concatenaciones que vertebran el mecanismo de la memoria. La evocación, en cambio, implica un proceso no mecánico mucho más doloroso. Así se nos muestra en "Evocación en presencia", donde el paso de una realidad a otra a través de la evocación es, de nuevo, un tránsito:

Y arañé con las manos el olvido,
con dientes codiciosos desgarré los recuerdos,
y era impotente la memoria
y humillación el llanto.
Pude, con milagroso esfuerzo, abrir los ojos,
con moribundo impulso,
a la perdida realidad

Y el tránsito pone en juego dos realidades: la sujeta al aniquilamiento temporal y la realidad oscura a donde se descende. Estando asentada la memoria en un proceso temporal, creemos que la evocación, tal como se plantea en este poema, tiene más capacidad de profundización en esa realidad diferente, espacio oculto de donde brota la mirada.

Y os estuve mirando con profundo cansancio
 porque el viaje había sido largo, y era grande
 la turbación de mi conciencia.

¿De dónde procede esa mirada que aparece con polvo de otros caminos? ¿Cuál es esa zona en donde el recuerdo se junta con el olvido? Mirada de recuerdo y olvido a la vez, la única capaz de advertir "la seriedad que había en vuestros rostros", porque es seriedad de muerte. "Una misma mirada desde siempre", se nos dirá mucho más tarde, en poema que se centra en otro objeto egipcio de museo ("Objeto doméstico en museo", de El otoño de las rosas), "desde el remoto origen" que es el origen de la mirada.

La mirada, cuando percibe al otro, y al yo en el otro, tiene lugar en un espacio secreto, en el espacio de la interioridad que, para María Zambrano, no es el espacio de la conciencia. El espacio de la conciencia acaso sea, más que unitario, diferenciador. Y mirar es siempre un acto unitario que en último término ha de desembocar en el contacto, en la fusión. Desdoblarse para mirar, en la poesía de Brines, no es un método de autoanálisis en el que la sustancia del yo se objetiva para ser examinada y comprendida. Lo que implica el mirar es en realidad la presencia del otro, sin el cual el yo no puede comprenderse. Y la plenitud de la mirada tiene lugar precisamente en el lugar donde la distancia es abolida, en la interioridad. Escribe María Zambrano al respecto:

En realidad toda percepción del semejante es secreta, tiene lugar en algo no manifestable, en un medio que no coincide, en modo alguno, con el medio que hemos dado en llamar físico y que corresponde a los sentidos. Tampoco con la conciencia. Es otro medio, el medio de la interioridad, donde tal percepción tiene lugar. Y en ella, sentimos unitariamente a la persona que es el prójimo y a su lugar de existencia. Y la sentimos como se siente toda realidad, por los límites con la nuestra, por su acción sobre nosotros.⁷⁴

Pero éste es el fin de un proceso que surgió como algo indiferenciado de donde procedían los aullidos de los perros y que paulatinamente ha ido adquiriendo forma en el otro. Y dicho proceso necesita en sus comienzos un método que visualice al otro que existe ya, sin figura, en el interior. El principio es, pues, una unión indistinta en la interioridad que para que adquiriera forma hay que dársela extrayendo de dentro su propia naturaleza, lo que la forma necesita para adquirir su figura. El principio es semejante al final, cuando la mirada aniquile el ver y alcance su cumplimiento, en plenitud, en la fusión de la luz.

Lo mismo que los filósofos griegos exteriorizaban para ver intelectualmente el objeto interior, la poesía de Brines arroja fuera de sí su objeto porque encontrarlo exteriormente significa el encuentro con el otro. "El hombre en Grecia --escribe María Zambrano-- no podía entrar en sí mismo; llevado así por el afán de visión, se exteriorizaba,

⁷⁴El hombre y lo divino, p. 286.

se buscaba fuera de sí y creía sólo encontrarse cuando, al fin, podía verse en el mundo inteligible, como una idea transparente al fin a la mirada"⁷⁵. Mirada que conectaba la "disposición" del cuerpo cognoscente a la mutabilidad del objeto expuesto al conocimiento, pues así era como se entendía el acto del conocer, como una interacción mutua de semejantes ("Y el conocimiento es de lo semejante por lo semejante", en palabras de Empédocles) en un proceso localizado en el campo de las sensaciones y de la carne que se identificaba con el del pensamiento. Así se expresa Demócrito por boca de Sexto Empírico:

A lo que es no lo comprendemos de forma inmutable, sino sólo en tanto cambia conforme a la disposición de nuestro cuerpo y de lo que en él penetra y ofrece resistencia⁷⁶

Este afán de ver, de verse vivir en el otro, hace que las perspectivas se multipliquen y que se despliegue ante la escena un sistema de espejos constituyendo un arte del ver que podríamos llamar barroco. Ya no sólo hay un yo que se desdobla, sino un yo que se proyecta en elipse quedando siempre entre bastidores una primera mirada que se contempla contemplando. Hay la necesidad de crear un escenario: un recuerdo, una historia donde los personajes sean contemplados por alguien que sólo tangencialmente participa

⁷⁵Ibíd., p. 130.

⁷⁶Los Filósofos Presocráticos, vol. III, p. 336.

de la escena con la mirada, la sonrisa, el temblor, y que a su vez es contemplado desde fuera por el narrador. Toda esta escenografía, que se da especialmente en Palabras a la oscuridad, se irá perdiendo hasta que en Aún no nos encontramos con el yo poético que se retuerce sobre sí mismo, como los esclavos de Miguel Angel o como las solitarias figuras de los cuadros de Bacon.

La multiplicación de las perspectivas contribuye tanto a llenar un vacío como a dejar constancia del engañoso reflejo de la mirada. Esto es, si bien se vuelca un vacío para poblarlo de figuras que tejan una realidad implicando en última instancia al narrador, por otro lado se deja al descubierto un hueco legislado por una cadena de concatenaciones en la que el narrador no tiene por qué ser el eslabón inicial.

Hay necesidad de escenario porque hay urgencia de exteriorizar, porque se quiere verse vivir en el otro, con el otro, actuar, participar en su juego escénico aunque sólo sea con el poder unificador de la mirada. El ver y el ser visto siempre alberga el amar y el ser amado. Y el amor sólo es posible cuando la oscura interioridad se vierte a la luz hasta su transparencia. Cuando lo interior y lo exterior dejan de ser categorías de significado opuesto y aun de cualquier significado. Transcribo una vez más palabras de María Zambrano que ilustran adecuadamente lo que queremos

decir:

mas, el corazón del hombre contiene por su parte el anhelo de ver y de ser visto; de amar y ser amado. Y es ansia lógica pues sólo la visión será perfecta cuando ninguna oscuridad haya sido abandonada a su propia suerte, cuando lo más sombrío de la caverna que es el corazón humano ascienda a la luz también. Y el cuerpo mismo transfigurado pueda entrar, sin dejar de ser cuerpo, en el resplandor de la luz, cuando haya dejado de oponer resistencia a la luz y pueda ser traspasado por ella sin haber dejado de ser cuerpo. Entonces el reino de la visión, del Dios que ve, estará logrado."

En "Mere Road" la perspectiva múltiple se presenta en diversos dobleces de cierta complejidad:

- Un contemplador (A) contempla a un grupo de muchachos (b).

- Un contemplador de ese grupo de muchachos en un tiempo futuro (B) se contempla en el pasado (b) sintiéndose a la vez contemplado por unos ojos misteriosos (A).

- El contemplador del comienzo (A) se contempla en el pasado (a).

- He aquí el esquema reducido (leyéndose ---> como contemplar a):

A ---> b

B ---> (b <--- A)

A ---> a

"El hombre y lo divino, p. 132.

El primer acto transporta del presente al pasado. El segundo, del futuro al pasado. El tercero, del presente a un Pasado anterior al pasado.

¿Cuál es la verdadera entidad de esos personajes hechos y deshechos por el tiempo? Del primer personaje que mira (A) se dice:

y soy como algún hombre que viviera perdido en una
[casa de una
extraña ciudad,
una ciudad lejana que nunca ha conocido,
o alguien que, de existir, ya hubiera muerto
o todavía ha de nacer;
quiero decir, alguien que en realidad no existe.
(p. 96)

A los personajes (b) "se les llena la mirada, por un solo momento de la fugacidad de la / madera y de la piedra", y sin transición se pasa al momento en que la vida ha derribado "en el olvido sus jóvenes edades" para repetir el acto de la mirada que el personaje A, ya derribado, realiza sobre sí mismo (a) en un tiempo inexistente. Nada impide ampliar las posibilidades al máximo: ¿por qué ojos misteriosos se siente mirado a cuando se contempla desde A? Y todavía: ¿por qué ojos se siente contemplado ahora A? ¿Qué ojos cabe suponer que inquietan desde el pecho, en el "hueco profundo de una sombra"?

Una conclusión se impone diáfana de este complicado perspectivismo: se aprovecha el despliegue riguroso del tiempo para subvertirlo, y se lo subvierte dejando en

evidencia lo frágil de su irreversibilidad al establecerse una serie de coincidencias que confunden las categorías rígidas del pasado, del presente y del futuro. Y la confusión más grave es negarle al presente una existencia real, apareciendo tan irreal como el pasado y el futuro, idea que se acerca nuevamente al barroco, pero esta vez a la angustia existencial de Quevedo, irrealmente apoyado en la fugacidad del instante.

Pero hay otra cosa en "Mere Road" que va a ser muy importante en la concepción poética de Brines: aquí se apunta ya la idea del hombre manchado, el hombre herido por la mirada cuyo sentimiento arrastrará siempre. Así, el joven en su vejez, al contemplarse, no puede ya ocultar a sus ojos los ojos misteriosos que le miraron, de la misma forma que el poeta no puede evitar la mirada, en el centro de su pecho, de una sombra. Desde la existencia de esa sombra, o desde su angustiosa realidad inexistente, ha de construirse la realidad poética. Las siguientes palabras de María Zambrano nos vienen a propósito:

Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad, de intimidad con todas sus formas posibles. La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad, cuya huella enmarañada encuentra en la angustia que precede a la creación.⁷⁸

⁷⁸Hacia un saber sobre el alma, pp. 40-41.

En "Museo de la Academia" (Palabras a la oscuridad, p. 76) la escena contemplada es un cuadro que representa el martirio de San Sebastián. Se describe el cuadro. No sólo "pinta" el cuadro el poeta con la palabra, sino que pinta al pintor pintando, estableciendo una relación pintor-cuadro que coincide con poeta-poema:

Envidió
la hermosura, con él no fue la vida
complaciente, fue inextinguible hoguera.

Una vez más la posición del artista ante la vida se justifica por el amor. Y el amor, sólo en su límite. La vida en su punto extremo, la máxima belleza al borde de la muerte en este cuerpo martirizado en cuyas saetas se recrea el pintor, recreado por el poeta. Y de repente, como consecuencia de "tanto ardiente amor", lo maravilloso transgrediendo la escasa realidad de la razón:

y el santo asciende,
volando al cielo va, danzan sus piernas,
une su cuerpo al viento.

Es éste un contemplar actuando que rompe la supuesta inercia de la mirada y afirma una perduración de lo otro en el plano de la realidad cada vez que se contempla. Abre asimismo una potencialidad semejante en el poema, capaz de que su lectura devuelva a la realidad el objeto que encierra y que lector y poeta puedan coincidir sin tiempo en un proceso semejante de desvelamiento y revelación.

En "Versos épicos" (Palabras a la oscuridad, p. 79),

encontramos de nuevo el desdoblamiento y el mismo objeto de la contemplación: el amor. El poema desarrolla un recorrido a través de planos yuxtapuestos: el sujeto de la contemplación --los nadadores jóvenes contemplados-- "aquellos dos ardientes ojos", verdadero objeto de la contemplación --el joven extranjero que contempla (contemplarse contemplando)-- los amantes de la epopeya. El sujeto contemplador que mira a los nadadores introduce un primer plano situacional con dos funciones: conexión con el plano de la contemplación central y con el de la epopeya. En el primero, se produce el desdoblamiento y aparece "el joven extranjero" que observa a "aquellos dos de ardientes ojos". En el segundo, se reproduce el relato del libro V de la Eneida, donde Virgilio cuenta la carrera pedestre presidida por Eneas en la que participan los jóvenes Euríalo y Niso. Este, caído ya cerca de la meta al resbalar en la sangre de unos novillos derramada sobre la hierba, evita el triunfo de su inmediato seguidor, Salio, haciéndole caer para que llegue triunfante su amigo Euríalo, "non ille oblitus amorum". Esta referencia al canto al amor funciona como plano paralelo al canto que representa el poema, centrado en el amor de los jóvenes contemplados.

Todos contemplan, sumidos todos en la contemplación y aun el objeto mismo de la contemplación se abandona en la contemplación misma. Ese "impulso radiante con que entregáis

la vida / a la contemplación", ¿no significa igualmente contemplarse en el amor, ya en latido, y entregarse para ser contemplado?

Inevitablemente aparece la mancha, aceptada por "firme decisión" (como en el poema "Aceptación en la terraza" se acepta firmemente la existencia, desbordante gracias al dolor), lo cual revela la naturaleza amarga del amor y de la mirada:

Recorreréis países, seréis los exiliados
solitarios, y miraréis las cosas
con amor y amargura.

Y un final inscrito con la precisión de la fatalidad:
"y acaso os olvidéis uno del otro".

Como variante del método del desdoblamiento que venimos analizando, no falta el espejo, siempre presente, en último término, en la realidad poética conformada, en el poema, donde el poeta se mira. Pero el espejo, como elemento que proporciona el desdoblamiento o el acto de ver en la materia narrativa del poema, aparece aquí y allá constituyendo siempre no un medio de reflejo, sino de aparición de la otra realidad. En los versos finales de "Oculta escena", primer poema de Aún no, leemos:

En este desamparo, que es su alma,
busca la compañía de un espejo
donde, en sórdida espuma,
fija su faz,
y absorto mira un rostro semejante
que, transformado en monstruo y en muerte,
desaparece al fin.

(p. 155)

En los últimos poemas de Palabras a la oscuridad se insiste en un elemento con gran intensidad: la ceniza. Un poema como "La noche estrellada" nos muestra la ceniza como la materia prima que constituye la naturaleza del hombre. Y el poema final, "Mirándose en el humo", (otro espejo), establece la identificación humo-vida ("mientras la sombra de la tarde viene"), que impone el vasto dominio del vacío. Por eso la transición al primer poema de Aún no resulta coherente, siendo "Oculta escena" el acto íntimo del hombre en el que éste se enfrenta con la muerte. El acto esencial que fundamenta el acto poético. Tan identificables son estos dos actos, si es que aún son dos, que la "sorda lucha / del hombre con el miedo" viene a resultar en su final, mediante el recurso del espejo, en una poética. El discurso poético y el espejo. El otro, que mira desde el texto o desde la superficie azogada. La distancia siempre, para no morir, permite la lucha y la precaria resistencia, sabiendo que la resistencia permite el texto: es el poema. Y el poema, frágil anillo para tan ancha muerte, permite el vacío. En el fondo, todo se reduce a la oposición binaria de los elementos que puedan sustentar la palabra o la vida o la muerte: los ojos y la noche, la vida y el vacío, el deseo y la realidad, el corazón y la ceniza, el rostro y la muerte.

Y viene a la memoria la capacidad de síntesis de

ciertas culturas, como la azteca, para expresar en la unidad los contrarios mediante la composición del rostro en dos mitades: una, en carne, para representar la vida; otra, en calavera, para representar la muerte. Esta unidad monstruosa necesariamente ha de ser precaria y sólo un equilibrio imaginario, la obra de arte, puede permitir su forma estable para la mirada. Pero la mirada que penetra (y penetra porque se abisma, implicando ya la misma mirada --"los ojos enturbiados / de soledad y de desesperanza"-- la ceguera) registra su disolución y ésa es la mirada que conforma los poemas de Brines y así habrán de entenderse sus espejos. La posibilidad de contemplar la propia aniquilación, monstruosa figura que ya no es vida y que aún no es muerte, pero que inevitablemente se desliza ampliando un vacío cada vez más vasto. Es el vacío de la palabra poética, lugar que no es propiamente ni el lugar de la vida ni el lugar de la muerte. De él escribe María Zambrano:

Aunque parezca imposible, existe un medio entre la vida y la muerte. San Juan nos muestra que se puede haber dejado de vivir sin haber caído en la muerte; que hay un reino más allá de esta vida inmediata, otra vida en este mundo en que se gusta la realidad más recóndita de las cosas. No ha sido un abandono de la realidad, sino un internarse en ella, "entremos más adentro en la espesura". Por eso no es la nada, el vacío lo que aguarda al alma a su salida; ni la muerte, sino la poesía en donde se encuentran en entera presencia todas las

cosas.⁷⁹

La realidad del hombre que se mira en el espejo depende de la realidad que el espejo le devuelve, realidad "semejante", configurada a semejanza de la realidad que mira o, si se prefiere, realidad que mira configurada a semejanza de la oscura realidad del objeto invisible visualizado en el espejo.

Quizás el alcance último del espejo no se haga tan explícito hasta el poema "Los espejos vacíos", perteneciente al hasta ahora último libro de Brines, El otoño de las rosas. "Los espejos vacíos" es el poema de las realidades negadas, del poner en evidencia la nula realidad de las cosas por sí mismas sin verse en el espejo, no para reflejar su imagen reflejada, sino para entregarla al otro. Se nos presentan dos espejos, dos cuerpos: el de la carne y el del cosmos. Y a los dos cuerpos les es negada la realidad que necesitan para realizarse y cubrir su vacío: al cuerpo de la carne ("negra luz") la otra carne que "se afirma si la sed del espejo la posee", lo que nos revela por otra parte la localización de la realidad en el deseo; al cuerpo del cosmos, espejo "vasto de noche y astros" que necesita la mirada de las criaturas que sustenta para adquirir realidad,

⁷⁹María Zambrano, "San Juan de la Cruz (De la "noche oscura" a la más clara mística)" en Senderos (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986), p. 192.

se le niega su criatura por excelencia, el cuerpo del hombre. En los espejos vacíos, la vida sólo es un simulacro. "Sólo al verme en otro --escribe María Zambrano-- me veo en realidad, sólo en el espejo de otra vida semejante a la mía adquiere la certidumbre de mi realidad. Creer en la realidad de sí mismo no es cosa que se dé sin más, parece ser que es certidumbre recibida de un modo reflejo, porque creo en mí y me siento vivir de verdad, si me veo en otro. Mi realidad depende de otro".⁸⁰

A estas alturas se ha llegado ya a una convicción sobre el conocimiento que es formulada más de una vez en El otoño de las rosas: "Ignorante me llevas, y cansado", se le dice a la muerte en el poema "La mano que no nos justifica" (p. 69). O también: "saber que la respuesta es no saber", en el poema "En los espejos de los astros" (p. 43), que viene a completar la noción de espejo planteada en "Los espejos vacíos" (p. 36). No ha de ser por casualidad que leamos en ambos poemas, que enuncian el fracaso del conocimiento, referencias semejantes a la muerte: "Si no existe la muerte, ya no hay causa / que haga nacer el sueño de la vida" (en "La mano que no nos justifica"); "Todo acaba / borrándose, y el más duro fracaso / y el más digno, es la muerte que rueda" (de "En los espejos de los astros"). Por eso la

⁸⁰El hombre y lo divino, p. 286.

vacuidad del espejo como ausencia de realidad y como acabamiento se convierte al final en una exhortación anhelante. Es el pacto con Teseo, la súplica de la cesación del ser visto y del ver, que es la cesación de la vida y el abandono al vacío, al silencio, al olvido. De nuevo el vacío poético del que antes hemos hablado, que coloca a la poesía más allá de la vida y de la muerte:

Aleja tu mirada de la Tierra,
 igual que aparto yo tu luz cansada.
 No acerques mi existencia a tu vacío,
 y que tu olvido cubra mi silencio.
 (p. 43)

La súplica sitúa el acto recíproco de ver-ser visto en su extremo, una especie de vértigo borgeano en el que la realidad humana, dependiente en última instancia de la mirada que la crea, parece preguntarse: ¿qué dios subalterno me está mirando y de qué ojos --aparte de los míos, que le niego-- será él objeto de contemplación?

El deseo de la negación, la desposesión final tan distante ya de esos versos de "Lamento en Elca", uno de los primeros poemas de El otoño de las rosas, que buscaban con vehemencia --urgidos por el amor-- el objeto de la mirada:

¿Dónde mirar en esta breve tarde,
 y encontrar quien me mire
 y reconozca?

para caer en la desolación de la ausencia de mirada que dé vida:

Y miro el mundo, desde esta soledad,
 le ofrezco fuego, amor,

y nada me refleja.

(p. 19)

Y tan cercanos en su cesación y asunción en el olvido de una realidad diferente a esos otros versos de "Existencia en Trafaut", del mismo libro, en donde la contemplación del "último crepúsculo del mundo" marca un tránsito que desborda las palabras ("más allá / de estos signos que nacen con temblor y están ya muertos") y con las palabras, la realidad toda que se transfigura en el ámbito de la divinidad:

Y porque lo miramos
somos también divinos.

(p. 88)

b). Visión. Nada-Dios-Olvido.

La transfiguración, en el espacio poético de la visión, nos conduce a considerar el fenómeno no sólo como revelación final, sino como un método a través del cual se accede a la otra realidad que es el objeto invisible. La visión se sitúa, como María Zambrano advierte, en la raíz del conocimiento poético mismo:

La visión es una forma de conocimiento en que lo humano, inaccesible, se manifiesta más adecuadamente, y que más que conocimiento objetivo es expresión. Y podríamos sorprender en la "visión" el carácter peculiar del conocimiento que el hombre alcanza a tener de su propia realidad: una especie de revelación que padece al mismo tiempo que realiza. Conocimiento poético en su raíz, aunque esté asistido de la más estricta disciplina, de los métodos más rigurosos de

investigación.⁸¹

El poema "Ceniza en Oxford" (Palabras a la oscuridad, p. 103) es una fantasmagórica visión de la muerte, una de las más descarnadas visiones en la obra de Brines. Congela en un instante lo que el tiempo, en acción más o menos lenta, imprime en la realidad de las cosas, su destrucción. Y lo que se presenta como realidad normal a los ojos cotidianos, se convierte en monstruoso cuando el proceso temporal se pliega en un instante. Una mirada que abarcara simultáneamente los diferentes estadios del transcurso del tiempo, la mirada de un muerto:

(Tan sólo un poderoso cadáver que soñara
nos pudiera crear de esta manera).

Lo visionario del poema reside en alumbrar la parcela de la muerte no en un reino distinto del de la vida, sino en el mismo territorio, justamente donde la muerte está, oculta, minando. La muerte es soportable en su reino, en la irrealdad alejada de la vida, porque cuando se la contempla en la realidad de la vida, mezclada con la vida, dando soporte a la vida, empiezan a tambalearse las estructuras de la realidad contaminada dando paso lo normal a lo monstruoso. En "Ceniza en Oxford", la realidad de la muerte invade la realidad de la vida y anula sus superficiales diferencias: en la muerte no se reconocen las diferencias y

⁸¹Ibíd., p. 246.

la mirada sólo registra la muerte. La muerte se ha manifestado de pronto en el rostro de la vida como un sofoco imponiendo su mueca.

Sólo algún diente de metal, porque aquellas
[sonrisas
se han transformado en el horror de un bostezo
[profundo.

Semejante transformación se repite en "La perversión de la mirada" (Palabras a la oscuridad, p. 142). Entre "los ojos dichosos" de la niña y los "ojos abrasados" del hombre transcurre la mirada con un punto común de referencia: el mar. ¿Qué acecha el hombre en el mar? Como el bosque, el mar encierra la otra realidad, que aquí se revela: "Reconocía la miseria humana / en el gemido de las olas", "eran / el profundo cansancio del tiempo", "las aguas / eran fragor, ruina". De aquí, de la contemplación del mar, nace la mirada "pervertida" que repetirá en el rostro de la niña la visión aniquiladora del mar:

Y el joven vio que el rostro
de la niña
envejecía misteriosamente.

Si "Ceniza en Oxford" centraba su dramatismo en la visión de la muerte viviente, "La perversión de la mirada" lo hace, y ése es el momento de la visión, en un estado anterior a la muerte, tanto más doloroso cuanto más claramente se revela su destino. Quizás sea eso, la revelación del destino, lo que la visión del mar procura,

con la seguridad de que, una vez que la mirada ha perdido su inocencia, no habrá objeto contemplado inocente que pueda escapar a la sombría perspectiva alojada dentro ya para siempre:

Dentro le dolía una sombra
muy vasta y fría.

La espectral escena de "Soledad final", poema de Aún no (p. 189), viene a completar el ceñido cuadro de la visión. Toda revelación tiene algo de regalo y condena. Regalo a quien, a través de la meditación, accede a la contemplación de lo que se le revela. Condena, pues el regalo de ver es verse en la negación final. Así, el solitario hombre desnudo de "Soledad final" está

condenado
a no cerrar los ojos hasta el alba,
persiguiendo en la noche
y en las noches
la soledad final.

Hay una constante obsesiva en la poesía de Brines que marca una aspiración y una forma. La aspiración es la del vacío. Y el vacío que aloja la palabra al postularlo, la forma. En definitiva, se trata de la aceptación de un destino sin gesticulaciones, sin la ampulosidad externa que suele acompañar a lo trágico (ampulosidad de la que lo trágico, en el fondo, carece), casi en silencio. (Recuérdese "Métodos de conocimiento"). El vacío invade el plano de la realidad constituyendo su fundamento. Y el hombre que acepta

este destino ya no podrá ser sino tendencia, movimiento o simplemente espera, pero siempre abismarse. Y la palabra poética ser ya sólo la forma del abismo o del abismarse. Es entonces cuando la palabra adquiere una de sus posibilidades más expresivas, la de la visión. La descripción de "Soledad final" dista de los relatos apocalípticos de dos cosas fundamentales: en que la palabra se desnuda y en que no hay posibilidad de salvación. Sin embargo, se adivina en ese "Frío" y en esa "Sombra", calificados de "horrible" y "atroz", la presencia de lo sagrado. Su carácter de inmensidad, lo desconocido casi tangible, tal vez su eternidad y el espanto que produce son características de lo sagrado.

Sólo espanto para "el habitante de las sombras" que "lleva en la mano diestra / un gótico reloj de arena" y que tanto recuerda a la iconografía barroca de la muerte con el tiempo entre sus manos. Muerte descarnada pero viva, muriendo, precipitándose a más muerte desde la muerte.

El hombre (¿cuánta muerte ya es?) precipitándose desnudo en el Espanto.

A lo largo de la obra de Brines se ha venido postulando el vacío como ámbito que exige ser revelado. Y una de las imágenes más aterradoras, pues el terror es la primera manifestación de lo sagrado, se nos ofrece en el poema "Muerte de un perro" (Palabras a la oscuridad, p. 144). La

última imagen de la vida, que es también la primera imagen de la muerte, es el terror reflejado en el ojo. Pero el ojo que vive tan desmesuradamente como exige la muerte ¿qué es lo que contempla? ¿Existe distancia entre el ojo que muere y el objeto contemplado? ¿Es la muerte en este punto sólo un objeto de contemplación? La imagen que el ojo refleja es aterradora, cuyo máximo terror es el terror mismo, es decir, el objeto y el sujeto de la visión es el mismo. El ojo, desbordando vida a causa de la muerte, ya no ve. Deja de ser sujeto del acto de visión y el acto de visión se convierte en acto de vida y muerte. Asimismo, la muerte, en sus manifestaciones de sombra y de vacío, deja de ser objeto contemplado para agolparse, como sujeto de la acción, en el ojo. Y es así como la muerte deja de ser imagen o representación para pasar a ser mirada. El ojo no mira a la muerte, es la muerte la que mira por el ojo exigiendo plenitud. Todo en el acto es plenitud: la vida que se desborda, la muerte que invade, la abertura del ojo hasta más no poder, la luz, que en su plenitud es sombra. La plenitud es la primera forma del vacío. El vacío lleno de terror:

reflejaba sus ojos, igual que los humanos,
el terror al vacío.

Dice Bataille a propósito del terror:

el hombre, en el sentimiento de lo sagrado,
experimenta una especie de horror impotente. Este
horror es antiguo. Sin duda ninguna, lo que es

sagrado atrae y posee un valor incomparable, pero en el mismo momento eso aparece vertiginosamente peligroso para este mundo claro y profano donde la humanidad sitúa su dominio privilegiado."

El vacío en el ojo, invadiendo el ojo, ascendiendo al ojo para mirar "lo vivo" y aterrorizarlo, para petrificar "lo vivo" en un gesto de espanto y devolverle así la figura que lo alienta: su propia mueca. Eugenio Trías ha estudiado con acierto la revelación del abismo en el ojo aterrado de Scottie, protagonista de Vértigo, la película de Hitchcock. Transcribimos sus palabras:

el abismo sube, el abismo se eleva, se acerca a los ojos del que lo mira, se mete, se introduce en los ojos del que lo ve. Es el abismo el que asciende y remonta hacia unos ojos estáticos, extáticos, petrificados y fascinados en sentido literal.

Y continúa, tras hacer referencia a palabras proféticas de Ezequiel en las que el ascenso del abismo es movimiento previo al descenso al sepulcro:

Desde ese instante ese ojo todo lo verá desde y a partir de esa visión que ha subido hasta él y se ha apoderado de su campo visual."

Curiosamente, este acto de plenitud en la muerte coincide con el acoplamiento de dos perros. El nudo de los cuerpos, obligado a deshacerse a pedradas, el escándalo del

⁸²Teoría de la religión, p. 39.

⁸³Eugenio Trías, Lo bello y lo siniestro (Barcelona: Seix Barral, 1982), p. 91.

acoplamiento y, por consiguiente, el castigo y la muerte, podrían llevarnos a consideraciones fácilmente deducibles desde un punto de vista social o moral, pero lo que más nos interesa aquí es la coincidencia del acto sexual con el acto de vida-muerte. El nudo indisoluble de los cuerpos y la inseparabilidad de contrarios (luz-sombra, sujeto-objeto, vida-muerte), no sólo aparecen como asociaciones inevitables, sino que nos proponen el acto sexual como experiencia límite en el mismo grado de plenitud que el leve tránsito imperceptible del desbordamiento de la vida a la invasión ancha de la muerte.

"Relato superviviente", otro poema del mismo libro (p. 129), nos muestra, a través de planos superpuestos, la vida como sucesión de vidas-muertes contempladas

con el terror que da el conocimiento más profundo,
en el azar de los encuentros de los hombres,
no sólo en el espacio,
también en la oquedad ilímite del tiempo.

De nuevo desde el lugar "ilímite" de la mirada, desde su oquedad, el recuerdo, más que capacidad de recuperar vida, pone en evidencia la presencia de la muerte en su inevitable vacío. Cada instante vivido desemboca en la muerte pues sólo la muerte puede abrir a más vida ("la felicidad del hombre así vivida, demanda sólo muerte").

La yuxtaposición de planos que se renuevan y se aniquilan, más que sucesión en el tiempo, nos da idea de la

naturaleza misma del recuerdo, y así se nos aparece en este poema que no transcurre, sino que superpone Delfos, París, Salzburgo, Ferrara, Corfú y Oxford en un presente localizado en Valencia. Y cada plano exhibe su dicotomía inseparable de vida-muerte. El punto de partida es la contemplación de un cuerpo adolescente, acaso la escultura en piedra que representa a Antínoo en el museo de Delfos, en "el momento que justifica al hombre". ¿Cuál es el momento en el que el hombre puede justificar su existencia? Es el atardecer de nuevo que abre a la otra realidad, el momento en que "el sol enloquecía los moribundos gritos de las aves", cuando la muerte hace su presencia en la vida revelándose en el centro de su naturaleza misma, cuando invade al hombre en su cuerpo simultánea a otra emoción ya inseparable: la del amor. Es el momento del terror, de la visión, de la manifestación del objeto invisible ascendiendo por su hueco.

Carlos Bousoño ya ha señalado las superposiciones temporales y la manifestación de la muerte" en esos "veloces remeros" que se precipitan ya con su muerte al descubierto ("el verdín que les recubre"). Pero ¿a dónde se precipitan vida y muerte unidas en un "esfuerzo hermoso"? Es un vacío distinto el que nos sugiere esa vertiginosa actividad destructora alimentándose de ella misma: la vida devorándose

"Ver su "Prólogo" a Poesía, 1960-1971. Ensayo de una despedida (Barcelona: Plaza & Janés, 1974).

con la muerte y la muerte devorándose con la vida.

Y esa muerte transparente en la vida de los jóvenes remeros amplía, desdoblandola, la visión que partió del yo y que regresa al yo: "sigo bebiendo un líquido viscoso" (viene a la memoria "Métodos de conocimiento"), desencadenándose en un abismarse que se nos describe de esta forma:

aunque yo siento frío, y los ojos se nublan
y una tierra me da nuevo sabor,
y hondo caigo
por el vacío inmenso de la vida acabada,
con ese gesto inútil, en el terror del ojo,
del esfuerzo de un brazo
rompiendo con el remo la quieta superficie
de las aguas, el silencio del sol.
(p. 133)

El escándalo del vacío en medio de una indiferencia aparente o de una ignorancia sólo aprehensible por el ojo aterrorizado. La dimensión del abismo, que nunca parte de los territorios de la imaginación, sino de la realidad más cotidiana. La palabra anulada en medio de la "conversación / de centenares de personas, bajo abiertas sombrillas". La palabra en su final se convierte en leve acción que es descender y ruptura de las aguas, trastocamiento de las superficies, que supone también la quiebra de unos límites (recordamos el título "La sombra rasgada"). La palabra en su silencio final ante la visión del vacío es "gesto inútil", ojo que ya no ve porque lo inunda el terror. Ni siquiera las sensaciones (el frío, el sabor) son operantes una vez que la muerte ha roto sus primeras aguas. Hay algo de nacimiento en

este caer, del cual la muerte sólo parece ser el primer peldaño. Hay un germen vivo en esa mínima acción de ruptura y tránsito y, sobre todo, en ese afán de vacío que exige la muerte con idéntico rigor. Hay una verdad por revelar.

En "Un olor de azahar", de El otoño de las rosas (p. 20), leemos:

Existe otra verdad en el vacío
y yo seré el vacío y la verdad.

La indagación en el vacío lleva a Brines a un planteamiento dialéctico de la nada. Método dialéctico que encontramos ya muy temprano en un poema como "Entra el pensamiento en la noche", (Palabras a la oscuridad), en el sentido de que la profundización en el conocimiento se lleva a cabo mediante un desarrollo de tesis-antítesis que produce un ritmo por donde discurre el pensamiento ordenadamente. Así, el planteamiento de la nada y el olvido es llevado a cabo con rigor en Insistencias en Luzbel a través de una serie de poemas que se complementan y que en conjunto vienen a darnos una visión completa de esta parcela central en el sistema poético de Brines.

La idea del ángel caído, que enlaza con tantas filosofías y concepciones artísticas⁸⁵, va a ser medular en este desarrollo. Escribe Ramón Xirau:

El hombre es un ser caído. Las versiones de una

⁸⁵Ver José Jiménez, El ángel caído (Barcelona: Anagrama, 1982).

caída inicial son múltiples. En la tradición judeo-cristiana la caída procede de la soberbia que consiste en querer ser dioses. En este sentido la caída es condición de todos los hombres. Por otra parte, esta tentación es recurrente a lo largo de la historia y adquiere nuevas modulaciones a partir del nacimiento del nihilismo occidental.⁸⁶

La lucha entre dioses y semidioses, entre los que eran más que humanos, según la Teogonía de Hesíodo, deja "hueco a la vida humana, que viene a ser hija de un padecer divino", como explica María Zambrano:

Errar y padecer parece ser la situación primera en que la criatura humana se encuentra cuando se siente a sí misma. De ahí que las sabidurías más antiguas sean relatos que explican las luchas habidas, en el principio, entre dioses, entre el cielo y la tierra de donde ha solido salir, ya manchado, el hombre. Así la teogonía órfica.⁸⁷

Y Bataille sentencia el mundo de lo real, acaso sólo justificable por esas fuerzas que no puede del todo esconder:

Los animales, las plantas, los instrumentos y las otras cosas manejables forman con los cuerpos que las manejan un mundo real, sometido y atravesado por fuerzas divinas, pero caído.⁸⁸

Fijémonos en el poemita que abre el libro: "Luzbel". Brines hace una lectura de este breve poema siguiendo la dirección de dos vectores: el que atraviesa el primer

⁸⁶Ramón Xirau, Dos poetas y lo sagrado (México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980), p. 17.

⁸⁷El hombre y lo divino, p. 106.

⁸⁸Teoría de la religión, p. 42.

elemento de cada verso y el que engloba los segundos. De este modo, tenemos el siguiente esquema:

Angel ---> nada

Dios ---> engaño

Luzbel---> olvido

El ángel tiende a ser Dios y se convierte en Luzbel. La nada tiende al engaño y acaba en olvido. Este reducido planteamiento quizás adolezca de excesiva coherencia. Todas las piezas parecen encajar de una manera perfecta, pero a partir de aquí lo que el poeta intentará será la aproximación a dichos elementos hasta donde la palabra llegue. Y una de las formas será la variación. La "Variación I (combate)" es ésta:

Luchan Luzbel y el Angel.
Todos somos la espada
de Luzbel.

Y el elemento introducido (todos) modifica el anterior esquema en lo siguiente:

Angel <---> nada

Dios <---> engaño

Todos <---> olvido

En la lucha entre Luzbel y el Angel se pone en juego la lucha entre el olvido y la nada. Siendo Todos el equivalente a Luzbel, de lo que en realidad se trata es de nuestra

propia lucha con el Angel o la eterna tendencia de la nada hacia el olvido o la imposibilidad de que el olvido vuelva a ser la nada. El combate pone de nuevo en acción dos fuerzas cuyo choque, equilibrio precario en el centro del desequilibrio, conforma tantas veces el poema.

Pero a la vez el poema sugiere otras cosas: si el Angel es tendencia a Dios y el Todos choca con el Angel, quizás habrá de suponerse que el choque se dé en el plano intermedio, en el de Dios (engaño). De otra parte, si Luzbel fue Angel (Todos fuimos Angel) y el olvido fue nada, Todos fuimos nada.

La "Variación II (desarrollo del Angel)" dice:

El Angel no es Luzbel,
mas Luzbel sí es el Angel:
lo corrompió el engaño.

Lógicamente, entre Luzbel (lo que se será) y el Angel (lo que se fue) hay un estado intermedio (lo que se es) que al tiempo que posibilita al pasado ser el futuro, le imposibilita su identificación con lo que aún no es. En cambio, el futuro sí que implica el pasado. Sin embargo, entre lo que se será (Luzbel) y lo que se fue (Angel) hay un cambio de naturaleza, formando una identidad a la vez la misma y distinta. Tal cambio ha sido el aportado por el elemento intermedio (Dios, engaño).

El proceso temporal no revestiría tanta importancia si no fuera por un hecho: la incrustación del futuro en el

presente, lo que coloca el hueco del vacío en toda su evidencia en el plano de la vida. Y si el plano de la vida es el del engaño, una conclusión parece obvia: la única realidad verdadera cuando se ha perdido la de la nada, es la del vacío.

Llegamos a la "Variación final":

El Angel nada oculta:
transparece.
Luzbel oculta el rostro
del que nada escribió:
se vació el ruido.

Un nuevo elemento se empareja con el vector Angel <---> nada: la transparencia. Y otro nuevo elemento viene a completar el vector Luzbel (Todos) <---> olvido: la ocultación. Pero ¿qué oculta?, ¿qué rostro es ése que extiende y completa la personalidad de Luzbel? Debe ser el rostro del poeta. Y esto introduce en el esquema un planteamiento metapoético indisolublemente unido al vital que hasta ahora se había llevado a cabo. El "que nada escribió" escribió nada porque es olvido. O si se prefiere: las palabras escritas, localizadas en el engaño (corrompidas por el engaño, o producto del engaño y surgidas de su necesidad, nunca de la necesidad de la nada), por lo tanto engaño (ruido) se ha vaciado en el olvido.

Francisco Brines ha explicado su concepción de la vida que va de la nada al olvido⁹⁹ en un proceso esquemático no exento de cierta visión filosófica. La nada es una pre-existencia, un estado inexistente que se pierde por corrupción con la existencia. Si la existencia es el engaño y el olvido su abocamiento, incrustado ya en la existencia, de alguna manera la nada también radica en ese presente existencial. Su presencia (reminiscencia) es la forma de su ausencia. Y de la misma forma que el hombre, al estar abocado al olvido, tiende a él porque el olvido le invade, al arrastrar el vacío de la nada tiende igualmente a la nada. Esta última tendencia, al contrario que su precipitación en el olvido, se caracteriza por su imposibilidad de realización. El hombre ya no será la nada pues ha manchado su conciencia, si entendemos por ser la nada ser sólo la nada. Pero al residir la nada en la carne ("mas esa es nuestra carne") como ausencia, la misma tendencia, es decir, la delimitación y reconocimiento de la ausencia de alguna forma es la nada.

¿Cómo se hace tal delimitación? Creemos que "Esplendor negro" (Insistencias en Luzbel, p. 203) es una aproximación a la nada y, por tanto, una manera de evidenciarla, de delimitarla. Ese "Esplendor" es algo que se recuerda "con

⁹⁹Cuervo, p. 16. También en Selección propia, p. 20.

vaguedad, / aproximaciones difusas, inminencias"... , lo cual parece rechazar la posibilidad de aproximación basada en el razonamiento. Pero inmediatamente aparecen dos elementos que siempre han estado asociados a la vida de lo numinoso: el frío y la ceniza. Ese frío que se arrastra desde la juventud y ese "invisible manto de ceniza escarlata" nos recuerda los versos de poemas anteriores en los que la vida o belleza se superponía a la muerte. No resulta difícil, pues, asociar el frío y la ceniza a lo que siempre han connotado: la muerte. Pero esa presencia de la muerte no sólo significa la entrada al mundo del engaño, sino también la muerte del plano anterior, es decir, la ausencia de la nada. A partir de aquí, el poeta hará lo imposible por dar cuerpo a esa ausencia, a sabiendas de su propia imposibilidad, y lo imposible se realiza en el poema. El poema no es sino una imposible vuelta atrás. Estamos muy lejos de la "poesía de rescate", si es que tal poesía pretendió alguna vez revivir o rescatar momentos de la vida. Lo que aquí se pretende rescatar con la palabra no es vida, es la ignorancia profunda anterior a la vida. No es extraño que el siguiente paso sea cuestionar la capacidad de la palabra, siendo en la concepción del mundo de Brines, "tan sólo la expresión de un engaño". He aquí la naturaleza del poema: expresión del engaño. Pero si el poema, que es expresión de la vida, es expresión del engaño ¿dónde debe situarse la verdad? Si la

verdad no tiene cabida en el engaño, habrá de buscarse en los restantes planos: en el de la nada o en el del olvido. Y debemos encontrarla, pues de lo contrario, el engaño, sin la existencia de la verdad, perdería su razón de ser, su existencia. Admitamos por el momento la hipótesis de que la nada y el olvido son lo verdadero: la verdad perdida (e irreparable) de la nada y la verdad (aún no alcanzada) del olvido. Desde ninguno de los dos estados puede ser la verdad enunciada, ya que la nada verdadera no conoce el engaño y el olvido la ha olvidado. Sólo desde el engaño puede enunciarse la verdad. Esto amplía algo más nuestras conclusiones.

Declara Brines:

esta despedida es también la conciencia de las sucesivas pérdidas en que consiste el vivir. Asistimos a un empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia a la vejez. Empezamos por perder la inmortalidad, y después la inocencia. Es decir, dejamos de ser dioses y nos convertimos en culpables.⁹⁰

Ahora también puede decirse que la tendencia hacia la nada y hacia el olvido en realidad es una tendencia hacia la verdad. ¿Cómo puede conformar el poema (que es engaño) la verdad? Por la conformación de su ausencia. Diríamos entonces que el poema es una expresión verdadera del engaño. De esta forma, hay que matizar la enunciación que acabamos de hacer: sólo desde el presente puede enunciarse la verdad

⁹⁰Ibíd., p. 16. También en Selección propia, p. 20.

sin nombrarla (pues no admite nombre), evidenciando su hueco, que es la presencia de lo sagrado. La incomprensión, el terror, el frío serán las formas (los engaños) más recurrentes.

La indagación en el hueco no admite la limitación de los sentidos, pues la realidad que se pretende delimitar carece de características físicas o sensoriales. De ahí que el nombrarla exija la negación: no color, no lugar. Pero eso no desvanece su existencia, al contrario, la afirma de una manera más decisiva que las realidades físicas que, en su ser engañoso, ofrecen una existencia más dudosa: la luz, lo indeciso, el engaño acabará con el hueco de la nada precipitándolo al olvido.

"Invitación a un blanco mantel" (también de Insistencias en Luzbel, p. 204) es una invitación triple: invitación a la vida, que implica la mancha, el nombre; invitación al olvido, desencadenado por la misma existencia; invitación a la nada, informe estado de preexistencia anterior a la vida y al olvido.

De nuevo la consideración metapoética salta a primer plano, cada vez más identificada con el engaño. La hermosura superpuesta a la muerte, tan frecuente en poemas anteriores, deja lugar al acto poético como acto de vida y de muerte, única forma, junto con el amor, no sólo de vivir ya en coherencia con el engaño, sino también en contradicción con

él si admitimos que el poema es una expresión verdadera, una forma también de morir al evidenciar el hueco del olvido alojado en la carne. Pero sobre todo la única forma de nombrar el silencio de la nada.

El nombre es mancha y la mancha, la única textura del mantel, conocimiento. Conocerse es tomar cuerpo en el engaño, ser el tejido del mantel, la mancha. El conocimiento es un mecanismo del engaño, no de la nada ni del olvido, por lo que todo intento de conocimiento ha de chocar con los límites de la nada y del olvido, cuya naturaleza es la ignorancia.

Los místicos situaban a Dios, no reconocido en nada de lo existente, en el vacío extenso de la nada. "¡Oh, qué infinitos espacios hay dentro del alma que ha llegado a esta divina soledad!", exclama Miguel de Molinos. O Eckart: "Dios es la nada". O Angelo Silesio: "Dios es una pura Nada, no le afecta ningún Aquí ni Ahora". Y la expresión de esa nada solía hacerse mediante negaciones. Dionisio Areopagita: "Los que por el cese íntimo de toda operación intelectual entran en unión íntima con la inefable luz... no hablan de Dios más que por negación".

En la poesía de Brines, la nada es el espacio de la inocencia máxima, máxima pureza que puede ser equivalente al Dios de los místicos. Cualquiera que sea la entidad alojada en la nada, previa a toda existencia, no puede negársele un

carácter sagrado. Y Brines también define la nada con negaciones. Leemos en "Definición de la nada" (Insistencias en Luzbel, p. 205):

No se trata de un hueco, que es carencia,
ni del reverso de la luz;
pues todo lo que niega constituye.
Tampoco del silencio, que aunque no es supresión,
difunde en un sinfín naturaleza extensa.
Porque hablamos desde este fiel engaño de la
[ficción de la palabra
podemos enunciar esta pausa solemne:
no se trata de la existencia cierta del concepto
[de Dios como Imposible.
Ni siquiera es tampoco la previa negación de
[alguna insuficiencia.

La imposibilidad de la palabra radica en su misma naturaleza, siendo la palabra expresión del hombre caído, pero al mismo tiempo posee la cualidad de abrir una brecha a la nada, cuya dimensión arrastra. La palabra vela una dimensión inconmensurable y al velarla la afirma, la manifiesta. Por eso, y aun con el engaño que supone la palabra, no puede prescindirse de ella. Escribe Cioran:

desertores del verbo, no aspiramos más que al reino de lo indiferenciado, a la oscuridad y a la embriaguez de antes del desencadenamiento de la luz, al éxtasis ininterrumpido en el seno de la opacidad originaria de la que, de tarde en tarde, nos ha sido encontrar las huellas en lo más íntimo de nosotros mismos o en la periferia de Dios.⁹¹

Pero desertar del verbo es también desertar de la carne. Por eso ese insistente buceo en el abismo que abre el

⁹¹E. M. Cioran, La tentación de existir, versión de Fernando Savater (Madrid: Taurus, 1981), p. 160.

cuerpo en un intento de llegar a lo que fue antes de ser, lo que Bataille llama "intimidad indistinta":

El hombre es el ser que ha perdido, e incluso rechazado, lo que es oscuramente, intimidad indistinta. La conciencia no habría podido llegar a ser clara a la larga si no se hubiera apartado de sus contenidos molestos, pero la conciencia clara está por su parte a la búsqueda de lo que ella misma ha perdido, y a medida que se acerca a ello, debe perderlo de nuevo. Entiéndase esto bien, lo que ha perdido no está fuera de ella, es de la oscura intimidad de la conciencia misma de lo que la conciencia clara de los objetos se aparta.⁹²

Mas el esfuerzo, que en definitiva es un esfuerzo de conocimiento, está destinado al fracaso. Continúa Bataille:

pero este esfuerzo es vano, puesto que la conciencia de la intimidad no es posible más que al nivel en que la conciencia no es ya una operación cuyo resultado implica la duración, es decir, al nivel en que la claridad, que es el efecto de la operación, ya no está dada.⁹³

Sin embargo, la operación ha marcado y quien se haya asomado a esa dimensión ya no podrá sino pertenecer a ella, marcado por ella para siempre en la carne:

Lo pensáis como un frío, mas esa es vuestra carne. No afirma ni nada niega su firme coherencia.

Estando el olvido proyectado en el engaño cuya capa superpuesta, cuya extensión ya se adivina incalculable, y siendo el hombre realidad tan precaria que ha de adoptar el engaño para rescatarse del olvido, se diría que el acto de

⁹²Teoría de la religión, p. 60.

⁹³Ibíd., p. 60.

resurrección es un regreso tan inevitable como el acto de la muerte. "Entendimiento de una experiencia" es el poema de la resurrección, del regreso del olvido al engaño, "injusto regreso", cumpliéndose una vez más la injusticia de la diferenciación de las cosas al cobrar realidad desde su origen indistinto. Lázaro sabe que se regresa para morir y que la muerte no es nada más allá de la vida, nada si no es esa fuerza conciliadora que permite la vida, tan escuetamente real --o irreal: "Si todo carece de realidad por qué la muerte habría de poseerla", se pregunta Cioran-- como la vida. Escribe Bataille a propósito de la muerte:

En efecto, la muerte no es nada en la inmanencia, pero por el hecho de que no es nada, nunca un ser está verdaderamente separado de ella. Por el hecho de que la muerte no tiene sentido, de que no hay diferencia entre ella y la vida, de que no hay contra ella ni temor ni defensa, lo invade todo sin haber suscitado resistencia."

Lázaro sabe que ya no puede ser un hombre siendo un hombre Regresado. Y, de nuevo en el engaño, acecha la materia, no las palabras, con el conocimiento que otorga la muerte, con la mirada muerta que desemboca en el vacío, vacío de significación.

Extraña naturaleza es la del conocimiento, tanto más reducido cuanto más vasto. Pareja la palabra, cuando desborda de significación pasa a ser silencio. Conocer es

"Ibíd., p. 49.

callar:

El calla, pues conoce
que su injusto regreso
está también vacío de significación.

El Regresado, el Muerto, el Callado, Lázaro está desbordado por la nada, abismado en el vacío, realizado en el engaño. Por eso ya no puede hablar sino desde una síntesis, ocupando un espacio mixto desde donde la palabra poética brota como cristalización extraña de Angel, Dios y Luzbel. Pero esta mezcla a su vez excluye la pureza, siendo la pureza el objeto del canto, tal como se nos reveló en el final de "Versos épicos". Y la pureza es siempre la pureza original: la nada. La nada deseada: "cuando deseamos la nada, estamos inventando el olvido".

El olvido, que se origina en la nada, se aparta de ella por el movimiento mismo que lo genera. Pero cuando la nada es inútilmente deseada, el movimiento tendiente a ella parece recuperar aquel otro movimiento original de despegue que flota en el tiempo y el resultado es una síntesis en el engaño. Síntesis que, a su vez, excluye en puridad tanto al vacío como a la nada: "Pues que los dos excluyen el falaz territorio / del instante, donde imagino estar", se afirma en el poema "Desde el error".

La imposibilidad de la nada, el enigma del olvido: nombrarlos es producto de un deseo radicado en la carne, y su nombre, un hueco en las entrañas dibujado.

La vida, esa nada manchada, es una emanación de la nada, generada por la sobreabundancia de la nada. El Angel, en un movimiento de deseo, deviene hombre, ángel caído. El movimiento y el deseo nacen de lo que podría llamarse la nada móvil y deseante, es decir, de la nada corrompida por la fascinante imagen de Dios. Parcela, pues, que ha dejado de ser nada en el momento mismo de su desear. Esa conciencia deseante, proyectora del tiempo y del movimiento, es ya la conciencia del hombre, que ya no dejará de desear y de proyectarse en movimiento por un lado hacia la nada imposible; por otro, hacia el olvido inevitable. El hombre anhela la nada porque es su origen perdido, su primigenia no-existencia o su pura materia. Y este anhelo no sólo lo envuelve como una atmósfera extraña, sino que lo conforma. Desde este punto de vista, el hombre, que ha aparecido por desbordamiento de la nada, es un ser anonadado, desbordante asimismo de nada, pero de nada manchada. Y los escasos momentos en que al hombre le parecerá identificarse con la nada, sin lograrlo, son los del amor y los de la poesía. Pero si aun en la carne que ama se trasluce su putrefacción y en la poesía el engaño, ambos actos abren la brecha mediante la que el ser humano se asoma a los dos inmensos vacíos que conforman su precariedad: la nada y el olvido. La nada para ser anhelada; para ser poblado, el olvido.

El olvido, consecuencia del deseo y del movimiento,

también tiene su origen en la nada y, lo mismo que el engaño, ha de tener también necesariamente su marca. ¿Será el olvido una nada olvidada, una nueva emanación --de resultas del deseo-- no deseante, una síntesis dialéctica de la nada y el engaño, una pura contradicción en reposo eterno? Es un misterio, pero inventar el olvido cuando se desea la nada puede convertirse en la invención de un espejo en donde reflejar el anonadamiento, la propia aniquilación.

El sistema poético de Brines, fundamentado en tres pilares: la Nada, Dios (engaño) y Olvido, invierte el de la ortodoxia católica relacionado con Dios y la Nada. Como explica María Zambrano en El hombre y lo divino, el demonio es el agente de la nada para esa concepción religiosa: el ángel, deseando el ser de Dios, inventa la nada. Desde entonces, la tendencia a Dios encuentra siempre la resistencia de la nada, identificada con el Mal.

Los místicos, transgrediendo la ortodoxia, imponen alteraciones radicales en este esquema y conciben la nada como el espacio absoluto en donde puede darse la enajenación, esa transmutación del yo en el otro que implica tanto el olvido como Dios, es decir, el todo. Así, San Juan de la Cruz escribe a la Madre María de Jesús, Priora de las Descalzas de Córdoba:

el pobre de espíritu en las menguas está más
constante y alegre porque ha puesto su todo en
nonada y en nada, y así halla en todo anchura de

corazón.⁹⁵

Y Miguel de Molinos, en su camino de aniquilación, critica a los que salen "del centro de la nada" para buscar a Dios: "porque has de saber que no se halla sino en el desprecio de nosotros mismos y en la nada".⁹⁶

Si para Brines el hombre debe salir de su engaño para buscarse a sí mismo en su aspiración a la nada, para Molinos el hombre sale de la nada cuando se busca a sí mismo: ("Nos buscamos a nosotros mismos siempre que salimos de la nada"), lo que le impide llegar a Dios ("y por eso no llegamos jamás a la quieta y perfecta contemplación"). Quizás fuera éste el error del ángel: buscar a Dios fuera de sí sin darse cuenta de que Dios estaba en él, en el centro de la nada, y cayó en el engaño. Pues ese Dios externo, y así lo vemos en la poesía de Brines, es un espejismo: la falacia que constituye el vivir. Y el Dios escondido, el deseado, el imposible, acaso se aloje en el centro de esa ignorancia original que es la nada. A este ser aspira el poeta. Y su afirmación lleva consigo una contradicción radical: la negación del engaño y la creencia de que sólo desde el engaño puede aspirarse al ser.

La poesía de Brines no da el paso siguiente, que

⁹⁵op. cit., p. 367.

⁹⁶Miguel de Molinos, Guía espiritual, edición de José Angel Valente (Barcelona: Barral Editores, 1974), p. 245.

supondría entrar en la nada con el desconocimiento que exige el olvido. Aspirar a la nada desde el olvido, y no desde el engaño (o no salir de la nada para el quietista) es lo que corresponde a una poesía de contemplación, más que de meditación, a una poesía mística. Pero para Brines, el único medio desde donde la palabra puede articularse es la realidad, aunque escasa y manchada, de los sentidos. Y el último reducto de esa realidad, fulgurante, decrepito, el cuerpo.

c). Amor. Eros.

Dijimos que el amor es el móvil de la mirada, su objeto. Y como objeto del poema, podemos encontrarlo frecuentemente a lo largo de la obra poética de Brines. Pero donde se reúne más agrupadamente en ofrenda, "en posesión y pérdida", lo que da la clave de la imposibilidad del hombre para "descifrar su secreto designio", como bien dice José Olivio Jiménez⁹⁷, es en la sección V de Palabras a la oscuridad. Recordaremos más tarde que esta sección está encabezada por estas palabras: "¡Este sí es el más hermoso territorio....! Pero esta tierra es fugitiva".

¿Será el amor, el ciego amor, el auténtico sujeto del conocimiento? En "Causa del amor" (p. 124) se llega a una

⁹⁷op. cit., pp. 185-187.

formulación muy clara, verdadero enclave en el laberinto del conocer:

La verdad de mi amor sabedla ahora:
la materia y el soplo se unieron en su vida

El significado más evidente de este "soplo" -- respaldado a su vez por el "sopló" de "El triunfo del amor" (p. 157): "Cuánta / muerte tendría que llegar, borró / tu hermosa juventud, sopló en la mía"--, y que encaja perfectamente en la constante dicotomía vida-muerte en la poesía de Brines, es la disolución de la materia, su destrucción. Pero hay otra vertiente en ese soplar que, por su atractivo, no queremos dejar de proponer: es también el soplo que infunde un conocimiento. El Espíritu sopló y los hombres quedaron llenos de sabiduría. Espíritu o soplo, pneûma, el aire divino que para Anaxímenes era el principio y la causa de que el alma, que es aire, nos mantenga cohesionados al universo. Así piensa Anaxímenes, según testimonio de Aecio:

El milesio Anaxímenes, hijo de Eurístrato, declaró que el principio de las cosas existentes es el aire, pues de él se generan todas las cosas y en él se disuelven. Así como nuestra alma, dice, al ser aire nos mantiene cohesionados, el soplo y aire abarca a todo el cosmos.⁹⁸

El silbo de los aires amorosos comunica precisamente por el amor. La materia y el soplo: el cuerpo que arde y se

⁹⁸Los Filósofos Presocráticos, vol. I, p. 136.

destruye, que arde porque se destruye y arde más cuanto más se destruye. La causa última de la materia es, en verdad, no la funcionalidad a la que se la somete, sino su aniquilación. Pero también: la materia se sabe por el soplo, pues su realidad extrema, acaso un instante antes (o parejo) a su disolución, se le revela en ese momento preciso en que asume la muerte. Esta es una de las grandes verdades a la que conduce la experiencia poética. El soplo del amor es soplo de conocimiento y de destrucción.

En "Un olor de azahar", de El otoño de las rosas, encontramos estos versos en los que amar es conocer:

Tocas en mí la carne que apagaron
los días, y me pides amor, quieres
acelerar tu pérdida del mundo,
saber la luz oscura de la vida,
apresar la verdad uniéndote al amado.
(p. 21)

La naturaleza dual del amor en el sistema poético de Brines lo coloca inevitablemente ante la gran brecha. Por un lado, ante la nada, que, en pureza, sería el lugar de procedencia. Por otro, ante el olvido por el que se despeña. El corazón, que lleva inscrita la sombra de la nada, busca desesperadamente lo que le falta: "Dentro de nuestro corazón, donde tenemos la prenda, sentimos lo que nos aqueja, que es la ausencia", dice San Juan de la Cruz en su comentario al Cántico. Y en la búsqueda va a experimentar simultáneamente dos efectos: la realización del amor y su

desrealización en el olvido. ¿Qué consistencia tiene entonces el lugar del amor? ¿Dónde situarlo si el espacio del cuerpo está invadido por el abismo? Bien es verdad que el cuerpo, en cuanto espacio del amor, salva la mediocre realidad, pero ¿cuál es la realidad del cuerpo que, inmerso en el engaño, trasciende a la verdad? Parece una realidad monstruosa, no asimilable a la realidad aprendida, la única realidad capaz de trascenderse por el amor, por su misma destrucción. La realidad del cuerpo posibilita la irre realidad del amor, así como el engaño se abre para dejar un hueco por donde emerja la verdad. Reproducimos nuevamente palabras de María Zambrano que pueden aplicarse al pie de la letra a lo que venimos analizando:

Mas no existe engaño alguno en el amor que, de haberlo, obedece a la necesidad de su esencia misma. Porque al descubrir la realidad en el doble sentido --doble y único-- del objeto amado y del que ama, la conciencia de quien ama no sabe situar esa realidad que le trasciende. Si no hubiera engaño, no habría transcendencia, porque permaneceríamos siempre encerrados dentro de los mismos límites.”

Por eso el lugar del amor rebasa el lugar del cuerpo, como fenómeno desbordante, anterior y posterior al cuerpo, aunque su realización suceda en su convergencia con el cuerpo. Realización posible sólo en el tiempo (en el tiempo del cuerpo), pero que no reduce la atemporalidad del amor.

”El hombre y lo divino, p. 274.

En "Tiempo y espacio del amor" (El otoño de las rosas, p. 33) leemos:

Lejanos,
nos poblará el recuerdo del amor,
me llegará en el sueño tu mágica visita,
y aún te amaré más. Hasta un día en que mueras,
o yo me muera, o muramos los dos,
y así será, aunque sigamos vivos.

En su plenitud, el amor alcanza la cumbre de la vida y nos descubre la claridad del vacío de la muerte. Sólo mediante la oposición de estas fuerzas nos es dable el extraño equilibrio del amor y sólo por el amor sabemos algo de la vida y de la muerte. Pero es un saber congelado en la inmovilidad que es la cumbre del movimiento. Saber sin proceso, sin transcurso, cuyo acontecer en el plano temporal adquiere la naturaleza del tiempo, de la devastación o de la ruina. Así aparece en "El triunfo del amor", con un lapidario final: "Perdurable tan sólo es el vacío". Pero siendo el vacío lo que permite que, en su límite, el amor sea pleno, podemos pensar también en una perduración del amor precisamente en el vacío, en la muerte, siendo el vacío y la muerte no los contrarios del amor o de la vida, sino sus posibilidades de realización. Y el cuerpo es el territorio sagrado donde puede darse tal equilibrio. De aquí nace la importancia del erotismo en la poesía de Brines.

En declaración del propio Brines, el erotismo significa para él la apropiación del presente:

Yo vivo el erotismo, no hablo ahora exactamente

del amor, con la intensidad del tiempo que quemamos gozándolo; es la apropiación del presente en su estado más puro, sin conciencia del pasado ni del futuro, y, sin embargo, en muchos de mis poemas el acto sexual se me transforma en un espectro metafísico.¹⁰⁰

La intensidad de la apropiación del presente está en relación directa con la intensidad con que se quema ese presente, de manera que apropiación y desposesión vienen a tener el mismo significado. Lo erótico rescata en la medida en que destruye y el presente cobra vida en cuanto que se consume. De ahí que la dimensión metafísica sea inevitable.

En Aún no aparece una serie de poemas donde lo erótico es un acto sórdido anillando el hueco de la muerte. "Los encuentros del cuerpo, sin amor, / sólo son actos de tinieblas", leemos en "Sombrío ardor" (p. 161). "Jadean, en extendida sombra, / dos sombras vivas, hozan la nada, / y en ella se alimentan", se dice en el poema "Tendidos" (p. 163), adquiriendo la nada connotación de vacío y muerte y recordando el cuadro de Bacon "Two Figures" (1953), donde dos personajes se debaten, luchan o aman, entre la dramática luz de las sábanas y las tinieblas de un espacio murado, acribillados por extrañas lanzadas de luz y evitando a duras penas los desprendimientos de sus carnes atacadas por el placer o el dolor.

Son jirones de luz,
y a su luz se ven ojos, muslos, cabellos,

¹⁰⁰Cuervo, p. 21.

mientras la sombra se extingue hacia más sombra
(p. 163)

La lucha, como extremo del tacto, conduce lo erótico a su manifestación más primigenia. Dos fuerzas en lucha para anularse al tiempo que de las fuerzas, de su aniquilamiento, nace algo, un reposo en donde la violencia perdura en raro equilibrio antes de convertirse en muerte. Heidegger postula una lucha en la obra de arte entre el mundo que se abre y la tierra que se cierra. Este doble acto, que unifica sus tendencias en el centro del ser, constituye la manifestación del fundamento de la obra de arte, su esencia. En lo erótico parece repetirse esta lucha fundamental, pero en un acto en donde no se da el ocultamiento, por lo que las dos fuerzas se mantendrían abiertas y de su abertura dependería su fusión. El objeto de la lucha es la ruptura de los límites de la individualidad, el adentramiento de la materia penetrada por la materia en busca de una unidad que libere del fragmentarismo temporal para vivir en el otro. Unidad que inevitablemente volverá a fragmentarse en girones, despojos.

En El otoño de las rosas el erotismo aflora con una frescura inusitada, exento --aunque no siempre-- de la tenebrosa presencia de la muerte. Y lo que en libros anteriores era espacio para el amor, aquí va a ser espacio para Eros. Así, "El triunfo del amor" (de Aún no) encuentra

sus resonancias en "El triunfo de la carne". Y "el más hermoso territorio", palabras que abrían la sección V de Palabras a la oscuridad, se convierte en "El más hermoso territorio", poema de minuciosa descripción del cuerpo con un final que recoge el planteamiento metafísico, en sus vertientes de conocimiento y ausencia, que tan frecuente era en libros anteriores y que no se abandona en El otoño de las rosas:

Conocemos entonces que sólo tiene muerte
la quemada hermosura de la vida.

Y porque estás ausente, eres hoy el deseo
de la tierra que falta al desterrado.
(p. 94)

El planteamiento erótico, en su forma de erótica de los iguales o erótica de la elipse, tiene su formulación más clara en el poema "Erótica secreta de los iguales" (p. 31). Allí se dice que

la acción anula la distancia,
pues que la voluntad de este rito humillado
es derribar los límites del cuerpo.

De la mirada a la acción; de la distancia que exige el mirar, al tacto, que anula la distancia; de la afirmación del yo a su disolución en el otro. De la circunferencia a la elipse:

Hemos formado un ser, con dos centros iguales,
en donde lo discorde se unifica,
mas en cada lugar es doble la experiencia.

Un ser en conjunción de fuerzas vueltas semejantes por obra de Afrodita, como dice Empédocles de las cosas aptas para la mezcla:

Del mismo modo, aquellas cosas que son más aptas
[para la mezcla
se aman entre sí, habiéndose vuelto semejantes por
[obra de Afrodita.¹⁰¹

Pero lo semejante no es lo idéntico y, en lugar de descansar en la Identidad del centro del círculo, camina, va y viene, entre los dos focos de la elipse, lo que implica distancia, espacio y tiempo. Como señala Eugenio Trías, si en el círculo, idéntico al punto, el hombre se siente uno con la divinidad en una eternidad que anula el tiempo, que no permite sucesión ni movimiento cualitativo y que se sitúa más allá de la vida y de la muerte, en la elipse el hombre se encuentra con la temporalidad, con el poder corrosivo del tiempo, con la muerte.¹⁰²

La erótica de los iguales o erótica de la elipse: un ser con dos centros iguales, con dos experiencias dobles en un acorde. Desdoblamiento del círculo, su proyección e intersección con su semejante, ruptura del círculo buscando, en el tiempo, más ser.

¹⁰¹Los Filósofos Presocráticos, vol. II, p. 263.

¹⁰²Lo bello y lo siniestro, pp. 181-182.

Conclusión

Acaso la erótica de la elipse pueda ser trasplantada a la lectura poética en la medida que lector y escritura forman dos polos en torno a los cuales se genera toda la trama textual que los envuelve. La palabra sobre la palabra, el texto sobre el texto, aspiran a superponerse, a confundirse (transtextualizarse), a ser dos experiencias distintas en un acorde. La palabra que lee y la palabra leída, en el fondo, sin dualismos, es la misma palabra.

Ha sido necesario hacer un giro elíptico en torno a la palabra poética de Brines estableciendo primero las bases del conocimiento poético, objetivo al cual parece apuntar tanto el poeta mismo como los críticos de su obra. Y ha sido necesario recorrer una tradición del conocer que sitúa el conocimiento en los límites, o más allá, del conocimiento empírico, científico o puramente psicológico e intelectual.

La mística, tanto oriental como occidental, y una corriente del pensamiento que pasa por los presocráticos y alcanza altas cimas en la filosofía contemporánea, nos dan la clave para situar el conocimiento poético en una esfera de conciencia que, como advierte el Zen, acaso no sea ni la de la inconsciencia ni la de hiperconsciencia. Su esencia está más allá del habitual aparato cognitivo, acostumbrado

al relativismo y a la dualidad.

El conocimiento poético, en su más alto grado, termina en la visión. Nada tiene que ver la visión con la fantasía o la imaginación. Por el contrario, la visión está más bien vacía de imágenes y no tiene conciencia de un conocimiento adquirido, aunque por sí misma implique todo el conocimiento.

Es esta dimensión la del objeto invisible y todo nuestro interés se centra en el acercamiento de la poesía a ese punto y en el grado en que lo invisible se muestra. La manifestación del vacío es evidente de una forma o de otra desde el primer libro de Brines. La tendencia hacia ello lo constituye en centro y hace que la palabra gire en su torno en un movimiento doble de atracción y resistencia. Ello constituye la verdadera realidad poética. Dice un maestro chino que la Verdad no es para decirla con la boca. De ahí la ambigüedad de la palabra, su capacidad y su incapacidad, su aproximación, su vacío, su plenitud.

La articulación del objeto invisible por medio de la palabra y su silencio va constituyendo un sistema. Y las líneas generales de ese sistema, lo que hemos llamado "métodos de conocimiento". El desdoblamiento, el recuerdo y la visión, con todas sus variantes, son los principales métodos que hemos analizado en la obra de Brines para concluir con el verdadero motor, el elemento que verteбра su

poesía: el amor (y su manifestación en el erotismo).

Tres pilares sustentan el sistema poético de Brines, que él mismo formula concisamente: Nada - Dios (engaño) - Olvido. En esta triple articulación se genera el movimiento de la palabra desde el engaño, esa nada manchada que es la vida, a la Nada perdida, movimiento que va del presente al pasado. Vamos del presente al pasado por obra y gracia de la poesía, y en el pasado encontramos lo que acaso sea el último estado de la palabra y del poeta: el Olvido.

Conocer, en el proceso poético de Brines, es conocerse; y conocerse, un reconocerse en el otro. Pero este proceso sólo es una cara de la moneda y depende a su vez de otro: el del desconocerse, el del borrarse, el que avanza en su propia designificación. Así el yo en el otro desemboca inevitablemente en lo otro, presencia que ya se presentía en Las brasas y hubo de personalizarse y adquirir un cuerpo, quizás no tanto para conocerlo como para amarlo. Esa brecha que encontramos en el cuerpo, y especialmente en los momentos culminantes de su realización en el amor, se constituye en el centro estructurador del cuerpo y de la palabra y su latencia delimita el alcance de la percepción: conocerlo es amarlo, y desconocerlo, y callarlo.

RESPIRAR

(En torno a un verso de Antonio Colinas)

Me he sentado en el centro del bosque a respirar.

Ruysbroeck establece en el doble movimiento elemental el eterno permanecer que descansa en el fondo de la experiencia mística: la salida y el regreso. Movimiento desdoblado pero único; contradictorio sólo en apariencia, mas armónico, el alentar del corazón: el respirar: "Eternamente permanecemos en Dios, desbordando siempre hacia afuera y volviendo sin cesar hacia adentro". En su "Ensayo sobre Miguel de Molinos", José Angel Valente trae a colación la cita de Ruysbroeck y comenta:

Tales serían los grandes movimientos que la unidad simple reabsorbe en su manifestación: silencio y palabra, salida y regreso, inmovilidad y movimiento, inspiración y expiración. Pues bien claro está que todo el proceso místico reproduce en grado sumo la metáfora esencial de la experiencia religiosa: la metáfora del corazón.¹

Pero este moverse en el que la quietud se eterniza y lo antagónico se compenetra para que el palpito de la vida se produzca, acaso no sólo sea una metáfora y venga a centrar en su interior espacio el último grado de la experiencia

¹José Angel Valente, La piedra y el centro (Madrid: Taurus, 1983), p. 85.

mística. Eso es lo que creemos entender cuando María Zambrano, en un ensayo que precisamente se titula "La metáfora del corazón (Fragmento)" se pregunta: "¿No habrá existido una forma de conocimiento o visión que de una manera más o menos fiel corresponda a esta poética expresión?"². La "visión por el corazón", el conocimiento fundamental radicado en el movimiento fundamental, la inocencia de la quietud en la que se asimilan todos los movimientos, todos los saberes. ¿No será éste, en su fondo, el estado poético?

Un descondicionamiento exigiría este respirar. Lo mismo que la palabra poética ha de activarse desprendiéndose del lenguaje, el respiro ha de ser articulado en un espacio y en un ritmo que nada tienen que ver con el desasosegado alentar. "Necesito un respiro", es expresión frecuente con la que el español desea zafarse del caótico respirar al ritmo de los acontecimientos para conectar con otro ritmo, el ritmo interior que lo retrotrae a su centro. Y es a ese respirar al que el poeta, descendiéndose, se acopla. En él se instala. Único respirar que le va a permitir salir de su centro y ajustar su aliento al rítmico pulmón del universo. Nada acontece en el centro de la respiración. Nada acontece porque todo está asimilado en el elemental movimiento. Y el

²Hacia un saber sobre el alma, p. 51.

místico o el poeta, que a regañadientes ha vertido este movimiento en palabras, sólo desea callar y respirar.

¿Qué puede ser el poema sino un aliento articulado, y articulado al aliento del cosmos, cuando la palabra poética ha sido verdaderamente respirada en el ritmo de esa elemental respiración? Pues la palabra, al respirarse, nos muestra su propia respiración, ésa que la ha producido, que la ha hecho posible. Y al caótico gruñido o a la desasosegada locuacidad ha de oponerse la palabra acordada. Palabra de nadie, tan neta y tan ténue, como silbo enamorado, casi sólo aire, música.

Me he sentado.

Colinas comienza así el primer verso del canto XXXV de su libro Noche más allá de la noche¹. Sentarse marca el término de una fase y el comienzo de otra, el fin de una larga marcha hacia el punto desde el que ya no se puede avanzar más y sólo queda sentarse. Fin del exilio, del

¹Antonio Colinas, Poesía, 1967-1981, Prólogo de José Olivio Jiménez (Madrid: Visor, 1984). Poesía reunida hasta la fecha de la edición que contiene los siguientes libros: Poemas de la tierra y de la sangre (1967), Preludios a una noche total (1967-68), Truenos y flautas en un templo (1968-70), Sepulcro en Tarquinia, (1970-74), Astrolabio (1975-79), En lo oscuro (1880) y Noche más allá de la noche (1980-81). Todas las citas por esta edición.

extravío, del sufrimiento, la piedra hace asiento en su centro. Y todo ese movimiento que le había ido acercando cesa para inscribirse ahora en otro movimiento, en el reposo. "Pues ¿qué es el reposo --argumenta Heidegger-- sino lo contrario del movimiento? No es una oposición que excluye el movimiento, sino que lo incluye". Y, tras distinguir clases de reposos de acuerdo a especies de movimientos, anota: "Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber reposo que es una íntima concentración del movimiento, esto es, la más alta movilidad". La más alta movilidad en el reposo es la que debe darse en este asentamiento de la voz poética en el lugar exacto, lugar extremo que ya no admite más lugar que posibilite ese movimiento "como mero cambio de lugar de un cuerpo", sino generador de un espacio distinto y de un movimiento distinto: el espacio del no-lugar y el movimiento del reposo.

Constituyentes de este movimiento son renuncia y entrega. La renuncia al movimiento como cambio de lugar y al espacio que lo posibilita supone la renuncia al discurso. La renuncia al discurso es la entrada al estado de contemplación. "Cuando el alma llega a este estado --apunta Miguel de Molinos en su Guía espiritual-- debe recogerse toda dentro de sí misma, en su puro y hondo centro, donde

'Arte y Poesía, p. 79.

está la imagen de Dios" (p. 72). Recogimiento éste que supone el abandono de un espacio, el espacio discursivo, y el asentamiento en un punto ("su puro y hondo centro") donde se condensa el alma. Y este retrotraimiento debe de dejar en vacío todo un espacio circundante, por donde el alma antes estaba expandida, articulada, perdida acaso. Y donde el alma se articulaba queda en suspenso para ser ocupado de nuevo por el alma en su movimiento expansivo, en su espiración, pero ya de diferente manera de la que antes lo ocupaba, pues lo que fue lugar del discurso, es ahora lugar de respiración donde late el pulmón del alma con el pulmón del mundo acordado. Lugar en donde entra el mundo, su ritmo, acoplando su expansión a la contracción del alma. El movimiento repite de alguna manera la idea cabalística del *simsum*, según la cual el universo no habría sido creado por emanación, sino por autolimitación de Dios, que, al contraerse sobre sí mismo, deja un vacío en donde aparece la creación. Gershom Scholem lo explica en La cábala y su simbolismo:

Esta teoría coloca al principio del drama universal, que es un drama divino, no un acto de emanación, como otros sistemas más antiguos, o algo parecido por medio del cual Dios sale de sí mismo, se comunica y se manifiesta, sino más bien un acto en el que Dios se autolimita, se retira sobre sí y, en lugar de proyectarse hacia afuera, contrae su ser en una más profunda ocultación de

su propio yo.⁵

Precisamente vemos en esta autolimitación la condición previa para la ruptura de límites que sobrevendrá cuando, una vez asentado, abandonado el discurso, el poeta vibre en otro ritmo, el ritmo del universo. Pues cuando el hombre se contrae hacia su centro, lo que hace es dejar espacio para que lo divino se manifieste en aliento tanto más ancho en su espiración cuanto más profundo y reducido sea el movimiento inspiratorio. En El hombre y lo divino, escribe María Zambrano estas líneas que apoyan lo que queremos decir:

Y liberarse humanamente es reducirse; ganar espacio, el "espacio vital", lleno por la inflación de su propio ser. (...) Reducir lo humano llevará consigo, inexorablemente, dejar sitio a lo divino, en esa forma en que se hace posible que lo divino se insinúe y aparezca como presencia y aun como ausencia que nos devora.
(p. 23)

Más adelante, continúa Molinos en su Guía con las

señales por donde se conocerá esta vocación a la contemplación. La primera y principal es no poder meditar. (...) La segunda señal es que (...) busca la soledad y huye la conversación. La tercera, que la lección de los espirituales libros le suele dar tedio (...) La cuarta, que si bien está privada del discurso, con todo esto se halla con propósito firme de perseverar en la oración. La quinta, que reconocerá un conocimiento grande y confusión de sí misma. (op. cit., p. 75)

⁵Gershom Scholem, La cábala y su simbolismo, traducción de José Antonio Pardo (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1978), p. 121.

Si las tres primeras señales implican una actitud negativa, de abandono del discurso, las dos últimas contienen lo positivo: la perseverancia y el reconocimiento. Para el poeta, que se sienta, perseverar es justamente el hecho de sentarse, con la acción durativa que el verbo denota. Y el reconocer, más que el conocer, el resultado último. A ese reconocer, recepción del alimento primigenio ("La contemplación pura consiste en recibir", dice San Juan de la Cruz), creemos que apunta María Zambrano cuando habla del hombre contemplativo:

Y se olvida ante todo que el hombre, sin más, es contemplativo aunque sólo sea en la modesta medida en que mira y recibe algo de esa incompleta, mas cierta, visión que su breve mirada le procura. Contemplativo en sentido preciso es solamente el dado a prolongar esa mirada, el amante de la mirada que proporciona al par visión y alimento: aquél que fía en el alimento que su mirada primera, inicial, y ya por eso, iniciadora, le trae.⁶

Visión y alimento. Visión más allá del sentido de la vista, revelación. Mirada descondicionada, contraída, asentada, mirada primera, inicial, inauguradora. Alimento, de la misma manera que el aire alimenta la sangre y los pulmones se nutren de aire no viciado porque en su alimento radica el reconocimiento de sí y del universo. En su alimento, que activa el elemental movimiento de la vida, la

⁶María Zambrano, De la aurora (Madrid: Turner, 1986), p. 39.

respiración.

Ya San Juan de la Cruz había advertido de la cesación del discurso, del recibir y de la sequedad del sentido en el estado de contemplación al hacer su comentario a la Llama de amor viva. Escribe el místico descalzo:

cesan los actos dircursivos y meditación de la propia alma y los jugos y fervores primeros sensitivos, no pudiendo ya discurrir como antes ni hallar nada de arrimo por el sentido, este sentido quedando en sequedad, por cuanto le mudan el caudal al espíritu, que no cae en sentido.
(op. cit., p. 1061)

Y anota aún una frase que es la que ahora nos interesa considerar:

de aquí es que ya Dios en este estado es el agente y el alma es la paciente.
(p. 1061)

Conocido es el abandono y entrega del alma en la experiencia mística de San Juan de la Cruz y su carácter pasivo, femenino, en el proceso de la unión. Recientemente, José Angel Valente, en entrevista concedida al diario El País (suplemento dominical, 10 de enero de 1988), ha situado la experiencia poética en ese mismo estado:

no se escribe de modo activo, se escribe recibiendo por exposición a las palabras. (...) porque (el escribir) no es un acto de penetración en la materia, sino al revés; es un acto penetrado por la materia.

Y es que, constituyendo el estado poético un acto de ofrenda, "un éxtasis en el sentido etimológico de la palabra", como el propio Valente apunta en dicha entrevista,

un sobresalir o sobresalirse desbordando los límites de la conciencia para darse a lo otro, la razón de fondo habrá que buscarla en otras palabras de San Juan de la Cruz, en aquellos Dichos de luz y amor en donde el místico escribe:

de pechos generosos, de corazones dadivosos, es condición dar antes que recibir, hasta que vienen a darse a sí mismos, porque tienen por gran carga poseerse, que más gustan de ser poseídos y ajenos de sí; pues somos más propios de aquel infinito Bien que nuestros.

(op. cit., p. 419)

Así, la propiedad última del poeta es la de no poseerse, la de enajenarse o entregarse (exponerse) para ser penetrado por ese "infinito Bien" o "materia" a la que pertenece. Es un acto éste de vaciamiento y (pues sólo lo vacío puede llenarse) de plenitud, de trasvase, de fusión con las fuerzas originales del cosmos, de conjunción de movimientos en la quietud, en la pasividad del asentamiento. Por eso nos convence más la quieta contemplación del San Mateo de Ribera que el teatral arrebató del San Mateo de Caravaggio, escribiendo al dictado de un ángel y sin el sosiego suficiente como para tomar asiento en la banqueta sobre la que se reclina, como puede observarse en la capilla Contarelli.

Me he sentado en el centro del bosque.

Pero el asentamiento sólo es posible en el centro, mientras que el extravío, el exilio, giran en su torno. Y el poeta y el místico, girando, dolorosamente girando, se acercan a su centro. Pues acaso sea este movimiento giratorio el único capaz de acercamiento al centro (¿por eso la vertiginosa danza giratoria de los derviches?), siendo inconcebible un movimiento directo que atravesara radialmente el torbellino de las cosas, del mundo desencajado. Así se expresa Antonio Colinas en el canto I, que abre el libro Noche más allá de la noche:

¿por qué se da guerra
junto a amor y por qué la voz de la ebriedad
y el dolor infinito va girando en la tierra?
(p. 245)

Gira lo que no está en su centro. Y gira porque posee un centro. Al centro se allega en cuerpo muy desnudo y con las cosas que dan vueltas en su extravío, embarcado en su aceleración, y no sorteándolas transversalmente como por milagro; asumiéndolas, padeciéndolas en una espiral centrípeta que representa la misma imagen del vértigo y que sólo se aquieta en la cumbre de su movimiento, en el centro.

Larga peregrinación la del poeta hasta su asentamiento ("Perdición, extravío de las horas oscuras / del corazón que sueña, en la luz, otros mundos", leemos ya en el canto I) que adquiere su máxima expresión en la angustiosa sequedad de la que nos hablan lo místicos y los profetas. Dolorosa

peregrinación hacia el conocimiento, como en la odisea del canto VIII, hacia el más allá. Y con el movimiento del poeta, todo se mueve impulsado por su mismo descentramiento con vocación de centro, y se advierte el girar de los espacios y sus interacciones en acoplamientos cósmicos y rupturas hasta llegar al apocalíptico canto XII, muy cercano ya, en su máximo descoyuntamiento, al ritmo que marcará la exacta posición de las cosas en sus lugares propios.

Se configura el centro en un "más allá" de vastos espacios hacia donde el poeta se mueve atraído, fascinado aun con terror ("horror al más allá tras las costas de Delos"). Terror que inspira "lo otro", lo divino. Rudolf Otto ha hablado de "lo tremendo" referido a la mística cristiana, pero que de una manera similar acontece en la poesía. Escribe en Lo santo:

el aspecto tremendo, aunque sofocado, no falta por entero en la mística cristiana. Persiste vivo en el caligo (tenebrosidad), en el altum silentium (profundo silencio), en el abismo, la noche, el yermo de la divinidad, a donde han de descender las almas; en el tormento, el desamparo, la sequedad, el hastío en que han de estar las almas; en el estremecimiento y temblor del desconcierto, del pavor y de la annihilatio.

(op. cit., p. 147)

No nos sorprenden, pues, estos versos del canto VIII:

alzada frente a ellos, la orilla de lo oscuro,
la presencia inhumana, informe, de la nada
o del todo, en el nido del terror más sublime.
(p. 260)

Y es en ese más allá donde radica la fuerza de

atracción, por eso no se puede hablar en rigor de una búsqueda; el poeta, "de ojos llenos de destino", en expresión de Novalis, simplemente va en su fatalidad al encuentro del centro que se halla en él. De ahí el buceo, el descenderse en el vacío y en las tinieblas sustanciales por fascinación y por fatalidad, no por invención o por imaginación de un espacio ideal.

Llama el centro desde un espacio distinto al espacio de las formas. Y mientras el poeta gira y los espacios giran, sólo de una forma vaga se podrá nombrar ese lugar central, pero ya inequívocamente diferente. En el canto II se alude a un "algo" que, más que ser la expresión de lo inefable como el "aquello" de San Juan de la Cruz, revela todavía el alejamiento:

Algo viene de lejos, y nos llama, y se va,
y todo es silencio y presente infinitos.
Algo absorbe al alma en la inmovilidad.
Algo silba en la médula de las vértebras,
(p. 247)

Desde este momento en que se percibe la llamada y la localización real, aunque imprecisa, del centro, es cuando podemos advertir la ruptura en la homogeneidad del espacio y la revelación de una realidad absoluta, como señala Mircea Eliade en Lo sagrado y lo profano:

Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo

sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un "punto fijo" absoluto, un "Centro".
(op. cit., p. 26)

De alguna manera, una llamada puntual, un toque en el alma, un centro mínimo, abre un abismo de infinitud, silencio, tinieblas, vacío o nada. ¿Cómo situar este enorme centro que cada vez adquiere más realidad en el centro de un espacio cuya realidad va menguando, haciéndose más insignificante, incapaz de albergar en su ámbito la realidad desbordante del centro? El centro es infinitamente más grande que la figura que proyecta, mucho más vasto que los vastos espacios (mar, desierto, cielo, noche) que, desde la periferia, tratan de darle una configuración. Se produce así una especie de inversión de lo que la realidad aparentaba y las palabras de Heidegger cobran un sentido exacto:

En el centro del ente en totalidad existe un lugar abierto que es un claro. Pensado desde el ente es más existente que el ente. Este centro abierto no está circundado por el ente, sino que este centro claro rodea a todo ente como la nada, que apenas conocemos.

(Arte y Poesía, p. 86)

En el proceso de acercamiento al centro, advertimos al menos dos fases de percepción que dependen de la posición de la persona respecto al centro mismo. En la primera, desde la escasa perspectiva de la periferia, el centro es un lugar geométrico, un punto de atracción hacia donde se despeña el

alma. El extremo inmóvil y absorbente de una espiral. En la segunda, desaparecida ya la perspectiva que exige el ver, se siente el centro desde el centro, en su efervescencia, en su movimiento generador, en su infinitud inefable. Aquí el movimiento es de otra índole, pues ni acerca ni aleja ni cambia a los cuerpos de lugar, aunque él cambie. Es el movimiento de la quietud que, en su ritmo, emana quietud y aquietta el espacio antes ocupado por otro movimiento. No es el centro un lugar aprehensible como objeto o idea que la inteligencia domina cuando lo absorbe. Y la quietud que desprende el entender no se activa por la comprensión del centro, sino por el incomprensible acoplamiento a su ritmo aquietante. En Claros del bosque, María Zambrano distingue dos etapas en la posición de la persona respecto a su centro que ilustran perfectamente lo que queremos decir y que, a su vez, completan la idea de Heidegger sobre movimiento y reposo anteriormente expuesta:

Y el centro último ha de ser inmóvil. Mas en el hombre, criatura tan subordinada, el centro ha de ser quieto, que no es lo mismo que inmóvil. Por el contrario, es la quietud la que permite que el centro se mueva a su modo, según su incalculable "naturaleza". (...)

Y así el centro del ser humano actúa durante la primera etapa de la escala ascendente de la persona, de un modo que responde al sentir originario y a la idea correspondiente de que sea el centro ante todo, inmóvil, dotado de poder de atracción, ordenador: foco de condensación invisible.

La etapa siguiente comienza en virtud de una cierta transformación que ha tenido que darse ya sintiendo la necesidad y la capacidad del centro

de moverse, de transmigrar de un lugar a un punto nuevo. Es la etapa de la quietud; el centro no está inmóvil sino quieto. Y lo que le rodea comienza a entrar en quietud. Se ha cumplido una transformación decisiva. Se inicia una "Vita nova".

(op. cit., p. 59)

Descenderse, no ir a la búsqueda del punto que llama más allá de uno mismo. Pero, ¿dónde terminan los límites del hombre?, ¿cuál es la dimensión de su mundo? ¿Marca el cuerpo otros límites que los de una individualidad inconsistente? El cuerpo del hombre se encuentra en otro cuerpo y, de la misma manera que el segmento de circunferencia no tiene su centro en la mitad de su trazo, sino en el centro de la circunferencia de la que forma parte, el centro del hombre habrá que buscarlo allí donde convergen todos los cuerpos. De ahí que el poeta convoque a los cuerpos del cosmos, a los de la tierra y a los celestes, y que él sea convocado por ellos. De ahí también que al centro no pueda allegarse más que por amor y que el centro en sí mismo sea una unión amorosa. De ahí también que el poema sea siempre un acto de amor.

La mística oriental y occidental coinciden en situar el centro en uno mismo. Dice San Juan de la Cruz en su comentario al Cántico espiritual:

Gózate y alégrate en tu interior recogimiento con él, pues le tienes tan cerca. Ahí le desea, ahí le adora, y no le vayas a buscar fuera de ti, porque te distraerás y cansarás y no le hallarás ni gozarás más cierto, ni más presto, ni más cerca que dentro de ti.

(op. cit., p. 858)

Por otra parte, Gershom Scholem recoge esta frase de Cordovero y los cabalistas antiguos:

allí donde tú te encuentras, allí mismo se encuentran todos los mundos.

(La cábala y su simbolismo, p. 135)

Dentro y escondido, siempre más allá de lo humano, con orillas precisas en donde se aquieta el tiempo, el centro adquiere siempre la informe configuración del "Deus absconditus". Figura de agua, o de aire, o de fuego, pero siempre abrasadora que, como en la unión mística, exige al humano la divinidad o el regreso. Leemos en el canto XIII:

Sólo puedo deciros que había puesto sus pies en ese espacio extremo de esta vida nuestra más allá del que nadie puede arriesgarse a ir si previamente quiere seguir siendo humano, si previamente tiene intención de volver.

(p. 270)

Y el hombre, que en su humana condición lleva inscrito el regreso, será, precisamente por su condición humana, la única criatura capaz de encarnar la divinidad en la derrota de su cuerpo, pues ni el dios ni el ángel podrían dar cuenta de su divinidad con carácter más humano si no se encarnaran en el cuerpo del hombre.

Así, en Noche más allá de la noche se describe más de una vez el retorno, pero especialmente es en el canto XXI donde ese retorno adquiere su mayor expresión:

No despierto, retorno del que he sido al que soy, de lo insondable al

[mundo,
del sueño a lo real de otro intenso ocaso
derrotado en mi cuerpo.

(p. 285)

Vida, en definitiva, la de ese sueño, centro generador de vida y razón única de la existencia en su núcleo o en su margen: "Toda la vida es por un centro que emana, al que toda acción o aspecto de esa vida alude o se refiere", escribe María Zambrano en La España de Galdós. Y continúa aún: "Y sin ese centro, ya no vivo sino viviente, la vida, aunque sea la de unos seres producto de humana creación, es sólo fragmentaria realidad, o abrumadora realidad, o huidiza o pesante realidad, mas no propiamente vida" (p. 17).

"Otra vida", "más vida", "o acaso la negrura suprema que nos niega", o acaso la negación esté implícita en la vida y no sean disyuntivos esos versos del canto III, pues ¿en qué medida puede vivirse en el centro generador de la vida, o cuando se es la vida y no cuando se recibe fragmentariamente? Vivir en el centro ha de ser también vivir la muerte.

Pero tal vez haya una forma distinta de estar en el centro que no sea la de la vida ni la de la muerte, un estar poético en la raíz de su estado, en el brotar de la fuente, de la música, en el sustrato mineral de la palabra. Tal vez ahí la forma de estar sea la ausencia, forma última del poeta. Y el poema, una espiral que arrastra hacia el hueco

que encubre y que posibilita. En el canto XV adquiere el centro la configuración de fuente, y en la fuente, la ausencia:

Un día iré a ese espacio a ver de dónde brota
la palabra o veneno con que el hombre conjura
su condenada vida, la poesía: ignota
melodía acordada con intensa dulzura.
Un día cruzaré el desierto del alma
y pondré en la penumbra mis labios en tu fuente.
Socavaré el silencio sonoro con mi calma
y, estando en ti sumido, me sentiré ausente.
(p. 273)

Sumido ausente: dos palabras que deberían ir siempre juntas, siendo la ausencia una sumersión de lo presente en el vacío. Sumirse, consumirse para que la última presencia sea la ausencia. El poema está ante nosotros y no está; está más por lo que oculta que por lo que revela. El poema presente es una invitación al hueco que crea. Pero la forma de la ausencia no es la forma desalojada de lo presente, como la silueta de un hombre recortada en una hoja de papel. Esa sería, en todo caso, la forma visible de la ausencia, el poema. Pero el poema que subyace, el que atrae y fascina, es una palabra informe que nos sacude desde su respiración, no por su visibilidad, sino por su ser invisible: esa nada que es ser. Maurice Blanchot apunta a esto en La risa de los dioses. Escribe (obsérvese cómo incide también en la movilidad del centro, de forma semejante a como lo hemos venido transcribiendo de boca de otros autores) refiriéndose a los artistas:

Todos, por la angustia, por la despreocupación, pertenecen ya a la ausencia, ausencia que se puede llamar nada, pero nada que es todavía el ser, el ser del que nada se puede captar ni nada hacer, donde nada comienza nunca ni se acaba, donde todo se repite hasta el infinito porque nada ha tenido en ella lugar verdaderamente, lo eterno, quizá, pero en ese caso la repetición eterna.

(op. cit., p. 34)

No se puede "captar" este ser ausente. Lo sabían bien los místicos que, lejos de intentar captarlo, se entregaban para ser captados por ello. Por eso el poeta, que está en el poema, está también ausente: su presencia es la de un latido que, iniciándose en las palabras, es tanto más nítido cuanto más disuelve a las palabras. La palabra poética, en verdad, está hecha para borrarse, y su escritura es exacta cuando, abriendo, desaparece. La tarea del arte, sigue Blanchot, "es realizar la ausencia y no únicamente la ausencia del mundo, sino la ausencia como mundo". Pues lo que la palabra abre es el mundo de la ausencia.

El descender y el ascender son, en el centro, dos movimientos idénticos: penetrar las profundidades en un espacio en el que lo alto y lo bajo se fusionan. Ambos movimientos se complementan y se compenetran y no deben buscarse más allá del cuerpo, en la respiración o en el amor. Por eso lo que es fuente también es monte, de la misma forma que lo cóncavo implica lo convexo o que el pubis prominente promete oscuras aguas o sangres, como en el canto XXX se configura la oquedad. "Oquedad abismal de lo negro",

"océano redondo / o esfera muy deshecha en esferas".

Desde muy temprano, la figura de la esfera ha designado lo completo, lo pleno, la divinidad. La fórmula "Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam", que aparece en el Corpus Hermeticum, del siglo XII, se repite a lo largo de una prolongada tradición que pasa por Pascal ("La divinidad es una esfera cuyo centro se halla dondequiera y la circunferencia en ninguna parte") y por las esferas místicas de Novalis. También San Juan de la Cruz alude al seno esférico de la granada que contiene "muchos granicos, todos nacidos y sustentados en aquel seno circular" y habla del "último centro y más profundo del alma, distinguiendo otros centros y, por tanto, otras esferas contenidas en la esfera.

El círculo, o "Gran Vacío" en la ideología del Zen, es el resultado último de una larga práctica, tal como aparece en la parábola "The Ten Oxherding Pictures", proceso mediante el cual el iniciado intenta conseguir la iluminación a través de diez etapas que narran el progreso del boyero en su búsqueda del buey perdido, hasta desembocar, en la octava fase, en ese círculo en blanco que simboliza la fusión de ambos en el olvido y en su misma desaparición. La parábola, tanto en pintura como en poesía, es popular desde el siglo XI, y sus manifestaciones llegan hasta nuestros días representando en el círculo la

realización perfecta del todo: la absoluta unidad sin principio ni fin, la anulación de los contrarios, el flujo eterno de la creación anterior al nacimiento de las cosas.⁷

¿Qué centro de qué esfera ocupa la palabra poética? En el canto XXXIV insiste Colinas con "los astros como esferas de sangre" y "Los astros como esferas de fuego, como esferas / de carne" en una traslación de cosmos a microcosmos en la que el cuerpo, con sus glóbulos de sangre, parece reproducir todo un sistema infinito e inexplorado cuya circunferencia se expande por los inabarcables confines de la música. La palabra ha de ser, pues, necesariamente redonda, envolvente, como la música, y redondo el poema así como el conjunto al que pertenece que, lejos de ser una individualidad aparte, se funde en ese sistema de esferas que lo contiene y del cual ocupa su lugar redondo, su justo centro.

Asentamiento de la palabra en su poema, del poema en su conjunto, del conjunto en su sistema: asentamiento de la piedra en su centro. "¿Centro de qué? ¿Centro de sí, ese centro suyo?", se pregunta Valente en el texto que da nombre al volumen La piedra y el centro. Y concluye: "La piedra y el centro son, en verdad, lo mismo. La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno" (p. 12).

⁷Cfr. D.T. Suzuki, Manual of Zen Buddhism (New York: Grove Press, 1960), pp. 127 y siguientes. También Helmut Brinker, Zen in the Art of Painting, op. cit. p. 27.

La piedra y el centro y el fuego ("el fuego o la piedra, que tienen virtud o movimiento natural para llegar al centro de su esfera, y no pueden pasar de allí ni dejar de llegar ni estar allí si no es por algún impedimento contrario y violento"-- en palabras de San Juan de la Cruz) son la misma cosa, pero para ser lo mismo ha de haber una cesación universal, un intervalo en el que el sistema solar se detenga interrumpiendo su órbita, suspensión capaz de que el sol, habiéndose centrado en la piedra, se quede en ella y, quedándose, fuego y piedra y centro coincidan.

Intihuatana, roca ritual para la ceremonia que repetían periódicamente los antiguos incas de Machu Picchu amarrando el sol a la extraña piedra, espiral y fálica, que parece centrar y dar sentido a la ciudad en ruinas. ("Tengo un sol de piedra contenido en mi cráneo", se lee en el canto II).

Me he sentado en el centro del bosque a respirar.

Es el centro, pulmón del universo, el lugar de la respiración. Y el respirar, un círculo completo que abarca los contrarios y los fusiona en ritmo. Los dos movimientos complementarios de la respiración, el inspiratorio y el espiratorio, aúnan el dar y el recibir, lo interno y lo externo, la vida y la muerte. No hay causa externa que

impulse este mecanismo del respirar, pues nada es ajeno a su ciclo y en la autopropulsión nada hay que no sea puro respirar libre de trabas, nada que no sea ritmo. En el centro, la forma del reposo es el ritmo. Y el ritmo, en su movimiento, alberga el reposo, ese punto muerto necesario para que la vida no cese y que se abre en el intervalo entre la inspiración y la espiración.

¿Habla el ritmo? ¿Cabe la palabra en su engranaje perfecto? La palabra, como la llama o la piedra, ha sido atraída hacia su centro en un largo peregrinaje. Abrasada por el fuego de la luz, quema la palabra, pero quema en su órbita mientras gira aún no centrada, pues el fuego sólo es combustión de la luz del centro. Y si el fuego es un producto, ruina de la luz, que se siente no en su origen, sino como luz quemada, así la palabra, "escoria de la luz", se oye lejos del centro en donde es articulada. Las palabras de Dios, escribe San Juan de la Cruz, "son palabras todas encendidas, como dijo David: Tu palabra es encendida vehementemente (Ps 118, 140); y el profeta: ¿Por ventura mis palabras no son como fuego? (Ier 23, 29)" (op. cit., p. 1002).

La palabra, en el centro, es respirar, ritmo. Y el ritmo, lo hemos dicho, alberga su reposo, su punto muerto, su vacío, su abismo. Abismo, en el centro, irreductible a forma. También San Juan de la Cruz lo hizo notar ya al

hablar de los dichos y revelaciones de Dios: "porque ellos todos son abismo y profundidad de espíritu". Y María Zambrano, en De la aurora, escribe:

En el silbar discontinuo aparece el esbozo de la sílaba que para ser tal necesita que se abra un vacío, por infinitesimal que sea, en medio de la continuidad del sonido, análogamente al vacío que se produce entre una y otra neurona. La inteligencia humana, de la cual el signo más alto es la palabra, tiene en su interior, aunque sea monosilábica, un vacío, aunque sea un vacío infinitesimal. Vacío salvador de la homogeneidad de la continuidad, respiro, suspiro, poesía ya.
(op. cit., p. 86)

Palabra-vacío, como oscuro seno que funda la luz, y que propicia en su abismo el esencial movimiento abarcador del cosmos, el de la respiración.

Y esta palabra, en su órbita, quiso ser conocimiento. A veces, la dolorosa peregrinación hacia el centro es al mismo tiempo un viaje hacia el conocimiento, pero cuando así se plantea, el pretendido conocimiento final queda frustrado, en el mejor de los casos, por un conocimiento trascendido, última forma del conocer que es el no conocer. Y el poeta, "toda ciencia trascendiendo", reconoce ese "conocimiento grande", en confusión de sí mismo del que hablaba Molinos: "Ya no necesitaba saber, pues me habitaba / la ciencia absoluta" (canto XVII).

Y no es extraño que en ese mismo poema, donde se da cuenta de un éxtasis místico, comience perdiéndose el conocimiento:

Una tarde, en Toledo, cuando era muy joven,
 perdí el conocimiento a la orilla del río
 de Garcilaso,

(p. 277)

o estos otros versos del canto XX:

Y tumbado a la sombra sin sombra del olivo
 pierdo el conocimiento y, al perderlo, lo
 [adquiero.

(p. 283)

El conocimiento es la cristalización del conocer en el espacio y en el tiempo, lejos también, como la palabra y el fuego en su combustión, de su centro, siendo el centro el abismo del conocer. Y como la luz, raíz del fuego, "llama que consume y no da pena", no se siente en su centro, ni la palabra es voz que se oiga en su punto de articulación, así el conocimiento es ignorancia en su centro, allí precisamente donde mana el conocer.

María Zambrano, en El hombre y lo divino, habla de un retroceso a la ignorancia primera siempre que la filosofía ha avanzado respecto a un momento histórico concreto, descendiendo "cada vez a capas más profundas de ignorancia", adentrándose "en el lugar de las tinieblas originarias del ser, de la realidad: comenzando por olvidar toda idea y toda imagen". Creemos que el proceso poético es idéntico y que el poeta tiene que comenzar olvidando toda idea y toda imagen que le sitúe en el plano de los conocimientos. Sus imágenes serán las de lo desconocido, pero no para captarlo, sino por aproximación a su ritmo que, inevitablemente, terminará por

destruir las imágenes creadas. Lo "literario" jamás es camino para expresar el ser de ese ritmo y se complace en una autocontemplación en el espejo bello de las imágenes. El poeta sólo intuye una certeza: que en el dominio de la ignorancia se da la revelación. Y una posibilidad: la de la revelación, no siempre cierta detrás de cada poema. Cuando la revelación acontece, aparece para desaparecer, permaneciendo en el poema restos de luz (sus palabras) en flujos inciertos que conducirán a otra posible revelación, ya no la misma, a quien a su luz (a su tiniebla) se fíe.

Continúa María Zambrano con estas palabras:

Y, así, esta ignorancia vino a resultar el lugar de una revelación: de la revelación del ser identificado en seguida con la cosa menos cosa entre todas; con lo que puede entrar en todo; el agua visible en forma de transparencia, lugar de germinación sin fin, que viene siempre de alguna parte, naciendo secretamente, que entregada a sí misma va hacia algún lugar, que parece continúa sin límites, sin cualidad.

(op. cit., p. 69)

También el conocimiento quema, como astro caído (ver canto IX): el conocimiento que se recibe como lengua de fuego o palabra abrasadora, ruina del conocer que se manifiesta en llamas o, en última instancia, en cenizas, lo mismo que el templo sólo es una ruina de la divinidad.

Conocimiento insatisfecho el de la periferia, la experiencia poética lleva al poeta, no aterrado ya, sino sumido, a caer en la cuenta de que el conocer, en su centro,

es amorfo e inexpressable. He aquí los versos finales del canto XXXV:

Quien lo ha conocido
se calla y quien habla no lo ha conocido.
(p. 314)

Así vienen a coincidir en este punto el conocer y el silencio informes, potenciando desde su respiración, y frustrando, el conocimiento y la palabra.

El poeta o el místico en este grado de visión ya no puede caer en la imagen fantaseadora que ilustre o falsee la realidad honda de la experiencia. Y un denso silencio y una sabia ignorancia se levantan tras el texto que de la letra conduce al que lo lee al ritmo elemental de la respiración.

En la Subida del Monte Carmelo, escribe San Juan de la Cruz:

en este alto estado de unión de que vamos hablando
no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz
de visión imaginaria o semejanza o figura, ni la
ha de haber; sino que boca a boca, esto es,
esencia pura y desnuda de Dios --que es la boca de
Dios en amor-- con esencia pura y desnuda del
alma, que es la boca del alma en amor de Dios.
(op. cit., p. 524)

Obsérvense ahora estos versos del canto XXXV:

Respira en labio el labio el aire enamorado.
Boca puesta en la boca cerrada de secretos.
(p. 313)

Tal vez la manera más adecuada de conformar lo amorfo, forma en la que suele desembocar toda experiencia mística de los poemas de Noche más allá de la noche, sea la música. A veces, el centro adquiere las características de templo,

desbordando cualquier arquitectura, pero delimitando (y ensanchando a un tiempo) un lugar sagrado. El universo es el templo. ¿Y qué ocurre en el templo sino la elevación de la voz del hombre hacia el nombre de Dios? Y la voz de Dios se manifiesta, intangible para el hombre que la oye. Dos voces, o mejor: un coro de voces y una música. La música es un cuerpo compuesto para desaparecer. Y desaparece dejando un arpón clavado en el pecho de quien la ha recibido: "Es una piedra enorme el dolor que reposa / en nuestro corazón turbado por la música." Por eso la voz del hombre, al querer nombrar la música que le poseyó, es una voz herida, una voz "afistolada" que tiembla en su herida. Por eso la voz del hombre es de naturaleza divina, residuo del dios, de la música. Y por eso la música, el dios, que al componerse adquirió cuerpo en el cuerpo del hombre, arrastra lo humano cuando se desangra en el aire. Así la palabra asciende: del hombre asciende la palabra de Dios, como en el canto XIX se dice: "ascendía / la voz del almuecín, la palabra de Dios".

Cada vez que la música desciende al corazón del hombre se repite el misterio de la encarnación, de la pasión y de la muerte del dios hijo del hombre, pues lo divino se ahoga en lo humano, el hombre mata a su dios. Pero también el de la resurrección, pues la música que ha tocado el corazón del hombre renacerá de ese corazón, si no en toda su divinidad, sí en súplica, en ausencia. Súplica que de nuevo repetirá el

ciclo al provocar que la música vuelva a manifestarse cada vez que el poeta desciende al abismo de su centro. Es en el canto XXII donde se formula expresamente el lamento por la miseria del corazón del hombre:

Oh corazón del hombre, oh corazón del mundo,
gran perdedor a la hora de la Pasión agónica.
Drama total: un hijo de hombre se hace dios
con su pasión y sueños, y son los mismos hombres,
otra vez, quienes matan en su carne a los dioses.
(p. 287)

La música representa en algún momento la forma última de conocimiento: "conocimiento exacto de la divinidad: / la música absoluta, lo blanco de lo blanco" (canto XVI), y aparece con frecuencia entrañada, visceralmente sumida. Vienen de nuevo a la memoria las palabras de María Zambrano: "La música sale del infierno; no ha caído desde lo alto. Su origen, antes que celeste, es infernal". Así la "música celeste" que cierra el canto XXII, celeste en la medida en que brota de las entrañas de la noche o del oscuro corazón del hombre o del dolor "más hondo", de ese infierno de las profundidades que es el cielo del "Deus absconditus". Música fecundada, en cópula con la opaca música del hombre:

se introduce en el útero de la fraterna sombra
como negro esperma que infinito fecunda
otro dolor más hondo del que habrá de brotar
la música celeste, la esperanza del mundo.
(p. 288)

O, en definitiva, la música que brota de la misma respiración, música de aire y de fuego en el centro del

pecho; "llama de amor viva" alimentada de aire enamorado, pues no otra cosa que el amor es el motor invisible que alimenta el respirar para que en su circuito se consuma y se consume el ser, en su elementalidad, del hombre:

El aire penetraba hasta la misma médula
de los huesos y hacía arder muy lentamente
en el centro del pecho una hoguera de música.
(canto IV, p. 251)

Mas el hombre, en el centro de su respiración, es materia fusionada, acoplada al ritmo del universo, acordada al todo⁸. La más alta forma del hombre, que se mueve con el movimiento de la vida, con el movimiento del Tao, como pensaba Lao Zi. Y su pulmón, el pulmón del universo ("Pulmón el firmamento contenido en mi pecho") que respira desde dentro del hombre hasta los límites de la esfera que proyecta su centro, cuya circunferencia no está en ninguna parte. ¿Qué entidad tiene el hombre en su respirar, transformado en la respiración ya no suya, sino cósmica, si no es la del latido, la de la escueta pulsión del ritmo? ¿Y de quién es ya esa palabra respirada que balbucea en su núcleo generador y qué inteligencia la aprehende? En verdad que el poeta en su centro es un aliento sin nombre acordado al ritmo primario del universo.

⁸Para una interesante exposición de la respiración en yoga a través de los centros vitales del cuerpo, cuya conciencia, por analogía, refleja la eterna conciencia, véase Joseph Campbell, The Inner Reaches of Outer Space (New York: Harper & Row, Publishers, 1988) pp. 63 y siguientes.

Somos como una puerta giratoria en nuestro respirar cuando practicamos zazen, dice Shunryu Suzuki, y todo existe en el movimiento de la respiración. Cuando la mente está lo suficientemente pura para seguir este movimiento no hay nada: ni yo, ni mundo, ni mente ni cuerpo; sólo una puerta giratoria que se mueve cuando inhalamos y cuando exhalamos. No hay ya reducto interior encerrado en un ego ni exterior ajeno: una sola naturaleza universal, sin conciencia de espacio o de tiempo se extiende al ritmo de la respiración y el pequeño ser del poeta se disuelve en el ser universal de la naturaleza. Nuestra dualística conciencia discursiva no puede dar cuenta de lo que tal vez no sea estado de conciencia, sino unidad esencial en ese respirar por el que --siguiendo las palabras de Shunryu Suzuki-- llegamos a ser verdaderamente nosotros mismos: puramente independientes y, al mismo tiempo, dependientes de todo.'

José Angel Valente, en entrevista a El País (1 de marzo de 1981), alude al movimiento que subyace en toda progresión armónica, el Ursatz, para situar la creación poética: "En ciertos sistemas de análisis armónico --dice-- se entiende que el Ursatz tiene un potencial expresivo universal, objetivo. La creación dependerá de la medida en

'Shunryu Suzuki, Zen Mind, Beginner's Mind, edited by Trudy Dixon, with a preface by Huston Smith and an introduction by Richard Baker (New York & Tokyo: Weatherhill, 1988), pp. 29-31.

que el compositor facilite (por tanteo y por espera) la convergencia de su propia energía con el Ursatz". E insiste en La piedra y el centro en el anonimato de la obra de arte como consecuencia de la suma objetividad que representaría la fusión de la obra personal con el Ursatz:

En el punto de unificación de la forma, la referencia al hombre o al autor --¿quién es el autor?-- está ya de antemano disuelta. La experiencia personal ingresa en el movimiento natural del universo, en el Ursatz, en el movimiento primario que, a la vez, la precede y sucede. La obra es así anónima, como la poesía está, en verdad, hecha por todos.

(op. cit., p. 16)

El universo se trasvasa al cuerpo que lo respira ("Respiraba y la música del estío pasaba / como vino muy fuerte a mis venas;") y el grado de mayor consciencia falible (ya que la consciencia en su plenitud es inefable) se adquiere cuando la respiración va tomando un ritmo mortal, en ese preciso instante del retorno en el que ya el fuego quema y condena a cenizas. He aquí el trasvase del canto XXI, el canto del retorno por excelencia, entre el gozo de la herida divina y el dolor de la muerte que anuncia el desangrarse:

En mis venas se va desangrando un dios
que trasvasa su sangre a otra carne mortal.
En mis venas se va desangrando el dios
que acaso he sido en sueños, porque nada recuerdo
a no ser esta lanza de gozo que aún está
clavada en mi pecho, herida que no duele,
pero que aún me impide alzarme en la penumbra
como un torreón de sueños, como un árbol de
[sangre.
Lentamente despierto mientras la noche va

desangrando la luz del que he sido y del mundo.
(p. 286)

Así llega el tiempo de la muerte, y el poeta, que
regresa para morir, sabe ya que es necesario regresar, pues
la dimensión de la vida que hierve en el abismo arranca de
la dimensión de la muerte.

De la estirpe de Antígona es el poeta, enamorado de las
aguas, de un fruto oculto que le volverá a arrastrar hasta
el lugar de la respiración, asentándose para respirar,
asentándose para ser también respirado:

Pulmón el firmamento contenido en mi pecho
que inspira la luz y espira la sombra,
que recibe el día y desprende la noche,
que inspira la vida y espira la muerte.
Inspirar, espirar, respirar: la fusión
de contrarios, el círculo de perfecta consciencia.
(canto XXXV, p. 313)

Terminemos recurriendo una vez más a la palabra justa
de María Zambrano, palabra de la misma estirpe que ésa de la
que venimos hablando y sobre la cual obviamente resulta
fracasado todo intento de circunscribirla a un movimiento de
época o generación. Palabra-flujo que se manifiesta siempre
que surge un poeta. Dice Zambrano en "La tumba de Antígona":

Es la estirpe de los enmurados no solamente vivos,
sino vivientes. En lugares señalados o en medio de
la ciudad entre los hombres indiferentes, dentro
de una muerte parcial que les deja un tiempo que
los envuelve en una especie de gruta que puede
esconder un prado o en un jardín donde se les
ofrece un fruto puro y un agua viva que les
sostiene ocultamente: sueño, cárcel a veces,
silencios impenetrables, enfermedad, enajenación.
Muertes aparentes. (...)
Simplicidad, pureza, nitidez sellan a estas

figuras haciéndolas reconocibles. Lo que en ellas se afirma y resplandece es su condición de criatura --figuras, palabras del primer Poema.
(Senderos, p. 217)

Sólo así es posible que la palabra, aun escoria, pueda por un momento, en la página, transmitirnos el latido de su respiración.

Post-scriptum: Oscuro oboe de bruma.

Respira el verso de Antonio Colinas, como respira el poema y aun el libro en su totalidad, con su ritmo propio, con su propio pulmón, al que nuestros pulmones son llamados a acordarse. Respira el texto como pecho en la noche: "En la noche respiro la noche de la noche".

Antes que los románticos, los místicos exploraron la noche, ese vasto territorio que se abría como un hueco, tránsito del alma. La luz de las formas, esa luz quemada que engañosamente impone presencias y límites, alberga lo ilimitado, la oquedad oscura que llama y fascina. Comienza Colinas el canto XXXIII con estos versos:

Solitarios y místicos ya hablaron de lo oscuro entreabierto en la luz. Había un breve hueco del que fluía música, un transparente y puro sonido de campana en el vacío seco.
(p. 309)

Los místicos hablaron ya de la noche, o de las noches. Y San Juan de la Cruz, de las noches de la noche. Lo mismo que la granada y sus granos o las esferas de la esfera, distingue, en la Subida del Monte Carmelo, tres noches dentro de la noche, tortuoso camino hacia la luz:

Estas tres partes de noche todas son una noche; pero tiene tres partes como la noche, porque la primera, que es la del sentido, se compara a prima noche, que es cuando se acaba de carecer del objeto de las cosas; y la segunda, que es la fe, se compara a la medianoche, que totalmente es oscura; y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día.
(op. cit., p.460).

Noche más allá de la noche recoge ya, desde su título, esta visión y este ahondamiento. El abismarse en la noche no supone una complacencia en sus primeros velos de bálsamo, antídoto de la luz, sino una penetración en su misterio hasta las raíces de la vida, con la aceptación implícita de la muerte.

En el centro del respirar (canto XXXV), imprime el poeta su sosegado ritmo que fusiona contrarios: la noche, como la sombra y la muerte, corresponde a la espiración, segundo movimiento de la respiración. Y no hay proceso respiratorio sin espiración, sin sombra, sin noche, sin muerte. Es la noche ese vasto espacio por donde el aliento se expande, donde se entierra la luz, el día, la vida. Enterramiento necesario para el renacer este enterramiento en la noche, en la tierra de la noche. La noche-tierra que

aterra porque esconde el más allá. Y el más allá es el lugar del renacer, donde la vida germina. Así la luz germina en la sombra, el día en la noche, la vida en la muerte.

Nada se opone a este ciclo, todo se complementa, cada témino es necesario para que exista el todo. Así la noche no sólo es inevitable, sino precisa, porque contiene en su seno el día.

Es el hombre criatura de mucha noche y una reminiscencia de luz le obliga a no engañarse con luces falsas. Acaso Adán fuese una materia lumínica, como el barro, como la piedra ("El mundo y los humanos son de roca y de luz") y los hombres, tan dados a crear antagonismos o porque el antagonismo ya les fuera dado desde el principio en la tolerancia del bien y la prohibición del mal, separaran la luz de la piedra violentando su unidad. Escribe Gershom Scholem en La cábala y su simbolismo:

Porque Adán era, sin duda, según su naturaleza, una figura puramente espiritual, una "gran alma", cuyo cuerpo incluso estaba hecho de materia espiritual, de una sustancia astral o lumínica.
(op. cit., p. 126)

Pero si hubo desgarró, se creó al mismo tiempo una tendencia mutua, una atracción en el abismo mediador. Así la luz busca la sombra, porque sólo puede lucir en ella. Así la sombra se abre a la luz y en su abrimiento la luz nace: "Siempre la luz completa germina en la negrura" (canto XXXIII).

Es femenina la noche, materia para ser penetrada y muy fértil. Leemos en el canto XVII:

Regresé a este mundo
besado por la noche, con la noche acostado,
fundido con su cuerpo sublime y misterioso
que enredaba rocío y estrellas en el mío.
(p. 278)

Es entraña. Y el hombre penetra la noche, a su noche entrañada inscrita en la sangre, escrita con la sangre. "De todo lo escrito --dice Nietzsche por boca de Zaratustra-- yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu"¹⁰. Lenguaje de la sangre en su circuito incesante, incesante de noche y de luz licuadas escribiendo muerte y escribiendo vida:

¿Cuál es la escritura
absoluta del hombre cuando va a morir?
¿Y cuál es el lenguaje inscrito en la dura
realidad por la sangre con su cerrado fluir?
(canto VI, p. 255)

En la noche, las aguas. En el seno de la noche, antes que la luz, más noche, y en su seno de noche y de luz, las aguas informes:

quiso verse en el rostro
sin rostro de los dioses que albergaban las aguas.
(canto VIII, p. 259)

¹⁰Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1984, 12 edición), p. 69.

Cuenta Scholem en la obra citada una serie de ritos esotéricos enraizados en círculos místicos que precedieron a los cabalistas del siglo XIII, en los cuales el maestro intenta transmitir el nombre de Dios al iniciado:

deben ambos sumergirse y bañarse en un caudal de 40 medidas de agua corriente, vestirse a continuación ropajes blancos y ayunar en el día del adoctrinamiento. Después deben entrar los dos en el agua hasta que les llegue a los tobillos, diciendo entonces el maestro una oración que termina con estas palabras: "¡La voz de Dios está sobre las aguas!"

(p. 149)

O este otro rito teúrgico sobre la "vestidura del nombre", transmitido desde la antigua religión judía, en el cual el iniciado, a través de un largo ejercicio ascético, consigue alcanzar la pureza suficiente para poder cumplir esta última norma:

Entonces entra en el agua hasta tus caderas y vístete el honorable y temible Nombre en el agua.

(p. 151)

El simbolismo de las aguas como materia preformal anterior a toda creación y la relación emersión-forma e inmersión-informe, lo recoge Mircea Eliade en Lo sagrado y lo profano. En el ser de las aguas están inscritas todas las formas del estar, que no se realizan sino fuera de ellas. La forma de la palabra, la voz conformada, aun siendo de agua, sólo se individualiza en un estado distinto, distinción que supondría, como forma creada, su comienzo de vida, que es también comienzo de muerte con insaciable sed de las aguas

de su origen. Escribe Eliade:

Las Aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; son fons et origo, el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación. Una de las imágenes ejemplares de la Creación es la de la Isla que "aparece" de repente en medio de las olas. Por el contrario, la inmersión simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal; la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por ello, el simbolismo de las Aguas implica tanto la muerte como el renacer.

(p. 112)

La figura de Dios, tan informe como el agua, tan informe como el Nombre, reposa en el centro de la noche, de la última noche, para que el poeta, que tanto ha descendido, la sienta en luz, en música o en sangre: "mi luz es vuestra sangre, vuestra sangre es la luz", (canto VII).

Pero decimos "reposa" cuando en verdad el agua no puede reposar, ni el poeta puede instalarse en un ser irreductible. Desde su asentamiento en el centro, en su respirar, el poeta, perdido ya su estado, se desvanece en ese "cuerpo, imagen del ser" --su realidad última-- del que nos habla María Zambrano en La España de Galdós:

No es propio del agua estarse quieta, ni agitarse. Movimiento y reposo son formas del estar y el agua no está propiamente; es como es, como lo que es; junto con la luz y el fuego, cuerpo, imagen del ser, al que movimiento y reposo no le son propiamente atribuibles.¹¹

¹¹María Zambrano, La España de Galdós (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1982), p. 105.

El ser revelado, lo que le hace afirmar a Heidegger que "la Poesía es el decir de la desocultación del ente". Y el ente revelado es lo sagrado: "lo sagrado se abre como sagrado --sigue Heidegger-- y el dios es llamado a lo patente de su presencia".

El dios puede patentar su presencia en luz. ¿Qué luz es la de la noche que cuanto más intensa tanto más ennegrece? Es visible la luz por la sombra que ilumina. La sombra es el obstáculo que encuentra la luz para realizarse. Pero la realización en formas lumínicas de la luz, como las aguas, es un estado lejos del ser de la luz. En rigor, el ser de la luz es invisible. Y el poeta, en su acercarse, que tanta sombra ha perdido a través de las noches, ha de llegar a su centro tan claro que el ser de la luz lo ennegrezca intensamente. Se realiza la luz en la materia transparente del poeta como luz negra. La explicación la da, como tantas otras, San Juan de la Cruz, que la expone con el rigor de una teoría física en Noche oscura del alma y que no nos resistimos a citarla en su extensión:

Y para que más claramente se entienda, pondremos aquí una semejanza de la luz natural y común. Vemos que el rayo del sol que entra por la ventana, cuanto más limpio y puro es de átomos tanto menos claramente se ve, y cuanto más de átomos y motas tiene el aire tanto parece más claro al ojo. La causa es porque la luz no es la que por sí misma se ve, sino el medio con que se ven las demás cosas que embiste; y entonces ella, por la reverberación que hace en ellas, también se ve, y si no diese en ellas, ni ellas ni ella se verían; de tal manera que, si el rayo del sol

entrarse por la ventana de un aposento y pasase por otra de la otra parte por medio del aposento, como no topase en alguna cosa ni hubiese en el aire átomos en que reverberar, no tendría el aposento más luz que antes ni el rayo se echaría de ver; antes, si bien se mirase, entonces hay más oscuridad por donde está el rayo, porque priva y oscurece algo de la otra luz y él no se ve, porque, como habemos dicho, no hay objetos visibles en que pueda reverberar.

(op. cit., p. 686)

La noche cuaja en sonido y su cuerpo es música, nocturna música abierta que sepulta y resucita. Música del agua, música de la luz. "Oscuro oboe de bruma": palabra-pulmón, sonido sin instrumento, sin significado que no sea la desbordante significación del Nombre hecho música.

Suena, oboe profundo, y deshaz ya el nudo del trágico existir,

(p. 315)

¿son el nudo las formas y las formas las realizaciones vivientes de una existencia trágica? ¿Existencia a la manera de la tragedia clásica? Y ese Coro del canto XXII, ¿no es un coro de la tragedia griega? El Coro, "cuerpo sin rostro", calamidad misma, avanza anunciando a las sombras la gran calamidad. Cuerpos sin máscaras negándose a la representación, penetrando en su existir, no fingiendo la existencia de sus personajes, viviendo una Pasión, la del hombre sacrificando a su propio dios.

No se queda en el escenario el Coro que, arrancando sus máscaras, se ha negado a la representación, sino que se introduce, fecunda con dolor el dolor. Arrancarse la máscara

es rechazar una realidad, la realidad que al hombre, en coro, le ha correspondido representar, para penetrar sin rostro en la realidad indistinta. Y si el Coro objetivaba la voz del dolor a través de la máscara, creando una distancia entre la voz del hombre y la voz del personaje, ahora, sin rostro, la voz del Coro es su propia voz y la voz del dolor es el dolor fecundando "otro dolor más hondo del que habrá de brotar / la música celeste, la esperanza del mundo".

"Oscuro oboe de bruma": oboe d'amore de las Sonatas de Bach, oboe también de sonido tanático descendente, que es el sonido de Orfeo llamando a la resurrección.

VARIACIONES SOBRE EL CENTRO

(Algo más sobre la poesía de Antonio Colinas)

En el año 1899 se estrenaba en Londres Variations on an Original Theme, Op. 36, "Enigma", de Edward Elgar, quien en una nota del programa se negaba a explicar el significado del enigma y revelaba que otro tema principal discurría paralelo, pero que no era tocado y, por lo tanto, nunca aparecía. Desde entonces, muchas interpretaciones han tratado de explicar el significado del enigma, hasta una de las más aceptadas, la del musicólogo Theo van Houten, que lo identificó con "Rule Britannia" al descubrir que las cuatro primeras notas del "tema original" de Elgar coincidían con las del juego de palabras "never, never" de "Rule Britannia".

Al margen de las interpretaciones y de la intención de su autor, la obra de Elgar, no exenta de ludismo, plantea un problema central de la obra de arte: el enigma y sus variaciones; lo manifiesto y lo invisible.

"No hay enigma" sentencia Ludwig Wittgenstein desde el universo autosuficiente de la lógica. Pero esa brecha que su Tractatus concede a lo inexpresable, a lo místico, conecta con lo enigmático y, a su vez, con lo poético. Desde ese mundo fuera del mundo de la lógica, que no puede pensarse y

del que nada puede decirse, acecha lo poético invisible y se muestra en lo enigmático visible en la forma menos forma, en la figura, en la variación.

Lo enigmático es por naturaleza mudable, algo que no encuentra su definición porque huye de ella y que sufre cuando se lo define, que no puede objetualizarse, algo que no puede existir en el mundo de las formas porque rechaza toda forma que lo estabilice y que lo aniquile. "El objeto es lo fijo, lo existente; la configuración es lo cambiante, lo variable"¹

Lo poético siempre es lo por nacer, cuya figura sólo puede ser un enigma y su enigma una variación.

Por eso el poema, que es la figura de lo poético, no puede ser lenguaje. El lenguaje, que no concibe el más allá de su sistema, nada puede decir de lo poético, pues no puede pensarlo. Todo está perfectamente clarificado por las leyes de su sistema, no hay enigma en el lenguaje, no hay enigma en el mundo que es el mundo del lenguaje. El lenguaje no puede decir lo poético, no puede nombrarlo desde sus leyes. Lo poético no puede decirse, se muestra.

El poema no puede ser imagen si por imagen entendemos la fijación de un flujo. Los últimos trabajos de la ciencia

¹Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, versión de Enrique Tierno Galván y prólogo de Bertrand Russell (Madrid: Alianza Universidad, 1985, 7 reimpresión), p. 41.

están empeñados en traducir a imágenes lo que antes sólo podía ser simbolizado por el número. Y las modernas supercomputadoras consiguen crear imágenes tridimensionales que muestran el nacimiento de un tornado en el seno de una tormenta o un virus o una neurona. Difícil futuro el de la palabra que pretenda congelar un instante del flujo poético. La palabra poética, si verdaderamente lo es, sólo puede ser flujo y no realización, revelación mudable y fulminante, como la eclosión del rayo, variación de otra luz.

La poesía requiere la emancipación de la conciencia de una concepción engañosa de la palabra. Y tal vez no sea desde el estado de hiperconsciencia o inconsciencia desde donde la palabra poética se muestra, pues ambos suponen límites de la consciencia, sino desde un punto de visión distinto, desde el "otro mundo" que, en el pensamiento de Wittgenstein, es lo místico. Precisamente el Zen habla de una distinta visión para las profundidades "allende el radio de acción del conocimiento relativo. No es acertado calificar estas profundidades como 'inconscientes' o 'hiperconscientes'""²

Mirar el flujo poético requiere una disposición, no un punto de vista. ¿Desde qué punto fijo podríamos mirar el fluir? A la famosa sentencia de Heráclito sobre el río

²D. T. Suzuki, Introducción al Budismo Zen, introducción de C. G. Yung (Bilbao: Ed. Mensajero, 1986), p. 157.

eternamente mutable, corresponde esta otra: no hay puente desde el que se pueda mirar dos veces el mismo río. Así dicen estos versos de Shan-hui (497-569):

Cuando paso sobre el puente,
no es el agua la que corre, sino el puente.³

Así, nuestro acercamiento a lo poético ha de ser tan móvil como lo poético mismo, recibiendo todo su impacto, no de imágenes (¡cuántas veces San Juan de la Cruz advierte del obstáculo de las imágenes que se interponen en la unión!), ni siquiera de palabras que nos ofrezcan unos significados de los que podamos posesionarnos, sino de luz reverberante o de música que se nos revela porque de alguna forma estaba ya en nosotros, no como posesión, sino como olvido.

La palabra, mostrada así, como variación de lo poético, no es enigma. Lo enigmático parece ser el estado intermedio entre lo poético y la objetualización, entre el flujo y la fijación, algo que presenta características de los dos mundos, puesto que se le ha obligado a salir de uno para configurarse en el otro. María Zambrano atribuye a lo enigmático el sufrimiento más terrible, "Pues el enigma sólo es propio de lo que siendo o pretendiendo ser uno, está aprisionado en la multiplicidad, y sujeto a padecer sus propios estados"⁴. El poema, ese ser enigmático forzado a

³Ibíd., p. 77.

⁴El hombre y lo divino, p. 47.

ser existente, no cesa en su movimiento esencial por un lado, hacia lo poético de donde procede; por otro, hacia la palabra que lo constriñe. Por un lado, hacia su natural indefinición; por otro, hacia la configuración que su revelación exige. Y este movimiento decidirá la suerte del poema, tanto más poético, podríamos decir, cuanto más libre quede la palabra. Y cuanto más libre, menos enigmática. Así, la palabra no dicha, sino mostrada, se mueve hacia lo poético de donde viene y hacia lo poético de quien la recibe. Y el poema, lejos de ser sepultura, se convierte en punto intermedio de movimiento o lugar de confluencia de quieto e incesante murmullo.

Suzuki se refiere al Zen como algo que no tiene "sitio alguno de reposo", lo que significa que "el espíritu no permanece en un objeto individual":

Esto quiere decir que no permanece en la dualidad del bien y del mal, ser y no ser, espíritu y materia; significa que no permanece en el vacío o no vacío, ni en el descanso o no descanso. Donde no existe lugar alguno de reposo, allí en verdad se halla el lugar de descanso para el espíritu.⁵

Tiempo tendremos de observar esta fusión de la dualidad en la poesía de Antonio Colinas.

No hay enigma en la lógica. No hay enigma en lo poético una vez que se han atravesado las turbulentas aguas de lo enigmático.

⁵Introducción al Budismo Zen, p. 125.

Los dioses se libran del enigma, en el decir de María Zambrano, "por ser criaturas no de ser, sino de metamorfosis". Como los dioses, lo poético es un estado de metamorfosis. Sin forma, contiene todas las formas posibles y su mostrarse acontece en dos grados: el del hueco informe que desde el fondo de toda obra de arte acecha, ese objeto invisible cuya manifestación consiste en su ocultamiento, y en el murmullo de la figura: palabra o luz, llama o música: respiración.

Antonio Colinas debía de conocer la interpretación de Theo van Houten sobre el "Enigma" de Elgar cuando escribió su poema "Letra para las Variations de Edward Elgar"⁶, pues el "never" "never" que el musicólogo holandés descubre en las cuatro primeras notas tiene una correspondencia con ese "jamás" que encabeza cada variación del poema. En efecto, el poema se desarrolla en cuatro núcleos o variaciones sobre un espacio y un tiempo inolvidables que constituyen el tema. Cada variación supone una metamorfosis del tema, en la que persisten constantes y se introducen unas variables. La constante formal, como ya se ha observado, consiste en la estructuración de cada comienzo. Estos son los primeros versos de cada variación:

Jamás olvidaré aquel lejano país

 No olvidaré cómo la pequeña luna

⁶Antonio Colinas, Jardín de Orfeo (Madrid: Visor, 1988).

.....
 Jamás podré regresar

 Nunca olvidaré aquel tiempo

 (p. 14)

La constante temática insiste en la imposibilidad del olvido, y aun del regreso, de un lugar y de un tiempo. "La mente no es capaz de nada que se parezca al olvido", observa Thomas de Quincey⁷. Y cuánto más, podría añadirse, si el objeto inolvidable es de alguna forma motor de la mente, introducido en la sangre y alimentando el cuerpo y la memoria, como se revela en la variación final. Entonces ya no hay olvido para la mente, ni recuerdo.

Las variables configuran el tema y el enigma: un "lejano país", una naturaleza arrebatada, un viaje a "lo más profundo del bosque", un cuerpo...

La palabra, desde su enigma, sufre. Sufre apresada en un cuerpo que no le corresponde y tiende a su liberación. Todavía es una palabra que dice. Dice y no dice, pues en su no decir reside su liberación, esto es, en el movimiento que la orienta hacia lo poético informe o hacia su figura abierta y múltiple, claramente reveladora.

Desde su enigma, la palabra anhela una claridad. No una claridad que se oponga a confusión o velamiento, que así es

⁷Thomas de Quincey, Confesiones de un inglés comedor de opio (Madrid: Alianza Editorial, 1987), p. 93.

como el concepto claridad funciona desde el enigma, sino una claridad en donde la dualidad se haya superado.

Así, en el poema de Colinas, la palabra es tendencia hacia un lugar y un tiempo, y también hacia un cuerpo. La lejanía, una naturaleza voluptuosa y envolvente, "el delicioso abismo de la noche", "lo más profundo del bosque" nos remiten a un mundo que la palabra no puede nombrar y que vagamente sugiere. Por otro lado, son éstos conceptos claves en la poesía de Colinas desde sus principios, que van apareciendo cada vez más plenos de sentido y más revelados. Al principio sólo son intuiciones, y la palabra, aún sin mostrarse, nos sugiere otro mundo desde su estado puramente enigmático. Desde los comienzos, la poesía de Colinas, en esos poemas-hueco que emergen de sus libros como la visión de un ahogado, tiende a lo desconocido, a un mundo presentido que se intercala en la letra sin incorporarse a su sentido, sino, por el contrario, arrastrando a un sentido distinto. "Historia de amor" (Preludios a una noche total, p.77) narra los efectos del amor en la realidad externa entrelazando lo fantástico y lo real. En él se regresa de una región distinta y un río marca el límite:

Volvíamos del río, de la orilla
húmeda y vaporosa de los álamos.

Aun siendo un poema de regreso, la conciencia poética todavía no ha asumido, parece, la trascendencia que el

regreso tendrá en la obra posterior. Pues la trascendencia del regresar sólo se adquiere a partir de la trascendencia del lugar de donde se regresa, y, por ahora, dicho lugar sólo es una intuición. Sin embargo, la extrañeza de los que regresan es bien patente:

Alguien habló, dijeron que nosotros
éramos de otro mundo, que en las frentes
nos brillaba una luz desconocida.

El siguiente poema, "Trono del silencio", insiste en la enunciación de un mundo distinto que supera la realidad humana. La noche, como en tantas otras ocasiones, es el hueco que nos aproxima la hondura y sobre el reino del hombre se ciernen

praderas más remotas que la vida,
límites no contruidos para el ojo,
para los corazones de los hombres.

La "Invocación a Hölderlin" (p. 88) no es otra cosa que una invocación al conocimiento: que el discurrir del sueño (de alguna manera el río, Leteo) nos lleve a la fuente más allá de la memoria que sacia, y provoca, la sed:

Rasga los polvorientos velos de tu memoria
y que discurra el sueño, y que sepamos todos
de dónde brota el agua que sacia nuestra sed.

Y no deja de ser significativo que el invocado sea Hölderlin, el poeta definitivamente más allá de la escueta realidad.

En el poema "Laderas" (Astrolabio, p. 173) la ascensión al monte Teleno, río arriba, es también una ascensión a

regiones superiores:

Transición hermosa y brutal
de los soles ardidos a las nieves fundidas,
de la luz vaciada a la sombra completa,
de la nada a la nada,

en busca de un espacio (otra vez el fondo del bosque)

superador de la muerte:

un espacio sonoro en lo profundo del bosque
que se atreve a negar la muerte

Por último, y sólo para mostrar con unos pocos ejemplos la presencia del objeto invisible en la obra de Colinas, que cuajará felizmente en el libro Noche más allá de la noche, baste citar este antecedente de "Caballos y molinos en el pinar" (Astrolabio, p. 175) en el que rechazando las vías de la razón ("Muerte, muerte a la mente que razona y ansía, / puesto que el mundo habla con el lenguaje fiel de la materia y de las sensaciones plenas") y a través del lenguaje de la materia y de las sensaciones, que es el de la inocencia y el de la vida, como vía de acceso a "esas fuerzas que brotan del monte", se formula claramente lo invisible como una totalidad, el "Gran Todo":

Ves salir del pinar los caballos nerviosos
y en ellos ves el mundo primitivo, impensado:
la madera, la carne, el agua y las piedras
tal como son: materia y signo del Gran Todo.

Vemos, pues, que el enigma que embriaga el poema "Letra para las Variations de Edward Elgar" tiene un largo recorrido y que el "lejano país inolvidable", tema

enigmático del poema, asienta sus raíces en los enigmas anteriores: el mundo del amor y de la luz, el mundo de lo incomprensible para la razón, de la noche, del corazón del bosque más allá del río, de la inocencia, de la nada, de la totalidad.

Y en cuanto al tiempo, sólo una muestra, de nuevo correspondiente al poema "Laderas":

pues hay un tiempo detenido y cuajado en la
[montaña,
en el pulmón de la noche astral,
que le escupe a la Muerte.

Tiempo letal, ahistórico, tiempo de la vida, tiempo de lo poético. Así termina el poema de las variaciones:

Nunca olvidaré aquel tiempo
porque, desde entonces, caballos de música
cabalgan desbocados por mi sangre,
caballos de tu música nocturna
que furiosos pisotean, y pisotean, y pisotean,
cada instante que no vivo a tu lado.

Así, desde el enigma, la palabra acude a la palabra, atrayéndose, coincidiendo, y el poema ya no es sólo un juego de variaciones, sino una variación de un conjunto más amplio de poemas que giran en torno a un centro. No es extraño entonces el diálogo soterrado entre poemas concebidos en muy distintas épocas pero estructurados sobre la base de un mismo tema, el tema que discurre paralelo al enigma y que "nunca aparece".

Por otra parte, la idea de los temas que se funden subterráneamente se formuló ya explícitamente antes de

Jardín de Orfeo. José Olivio Jiménez, en el prólogo que encabeza Poesía, 1967-1981, en la edición del 84, alude a la nota editorial que acompaña a Noche más allá de la noche en la que el poeta habla de los temas de fondo que "se funden subterráneamente". Pista, dice el crítico, que le sugirió una lectura del libro articulada en ciclos o suites correspondientes a lo místico, a la noche y a la luz. Pero estos ciclos o "temas musicales", que sin duda se funden subterráneamente, parecen albergar un tema más, un movimiento que se revela en la palabra cuando ésta alcanza su mayor apertura y cuya revelación depende precisamente de la fusión de los demás movimientos. El resultado es una realidad nueva conseguida merced no sólo a los "temas altos", sino a los más sombríos también, y no por acumulación (ni por supresión), sino por fusión.

Sin embargo, entre el poema de las Variaciones de Elgar y los anteriores que acabamos de señalar donde se muestra lo invisible, ha ocurrido un hecho trascendental: la escritura de Noche más allá de la noche. Lo oculto allí intuido, aquí es revelado, por lo que el poeta que escribe sobre las Variaciones de Elgar, desde la experiencia y la reflexión, ya no es el mismo que el que presentía en los primeros libros. Colinas somete a su obra, y a sí mismo, a un proceso iniciático que culmina en Noche más allá de la noche, libro que en sí mismo sintetiza la dura tarea de la iniciación. Y

es a partir de aquí cuando la conciencia poética ve, cuando el enigma puede dejar de serlo, cuando la palabra se abre, sin sufrimiento, al flujo y deviene puro fluir, música o llama, otra luz.

Respiración, sin más, era el estado natural en el que culminaba Noche más allá de la noche. Y en la respiración se incluía todo, todo el universo respiraba unísono desde su centro y todas las cosas estaban conectadas al ritmo elemental que las justificaba, incluso el vacío. Los pitagóricos creían que el vacío ingresaba en el cosmos inspirado por éste, lo que, según Aristóteles, sería el agente de distinción de la naturaleza de las cosas al crear una separación y división entre ellas. Pero en el respirar de lo poético, la absorción del vacío no parece otra cosa que la necesidad de lo pleno para que el ritmo elemental pueda establecerse. La forma de que la vida y la muerte se conjuguen sin oponerse, necesitándose en la nada plena.

Para Heráclito, absorbiendo la razón divina a través de la respiración, nos tornamos inteligentes. Y razón divina o inteligencia o alma se inspira en el pulmón que constituye Noche más allá de la noche ("Algo absorbe al alma en la inmovilidad", leemos en el canto II), alma que inflama las cosas y que acude a darnos vida, tal como Demócrito sostenía, según nos ha quedado por el testimonio de Aristóteles:

Dice (Demócrito) que el alma y el calor son lo mismo, y que sus figuras primarias son esféricas. Cuando estas son apretadas por lo circundante que las comprime, dice que viene la respiración en su ayuda, pues en el aire hay gran número de aquello que él llama intelecto y alma: al respirar y penetrar el aire en nosotros, se les reúnen, y, rechazando la presión, impiden que el alma contenida en los seres vivos se disgregue. Por esta razón, vivir y morir consisten en respirar y expirar.'

"En el pulmón de la noche astral", se leía ya en "Laderas" (Astrolabio), donde un tiempo cuajado escupe a la Muerte.

Es precisamente la respiración lo que sustenta la concepción de Colinas de un cosmos cohesionado en el que el ser humano se proyecta como pieza indispensable en el orden externo y lo externo penetra en lo humano aboliendo todo concepto de interioridad-exterioridad. A veces es "la pequeña luna, / roja como una gota de sangre" o el hombre erguido como un árbol de sangre, o esos caballos de música nocturna que "cabalgan desbocados por mi sangre". La sangre, vehículo transfusor y hermanador hasta que todos los cuerpos sean un solo cuerpo. Son curiosos estos versos de Empédocles, transmitidos a través de Porfirio, que completan la relación que establecía Heráclito entre respiración e inteligencia:

Nutrido [el corazón] en los mares de sangre
[latiente,
es allí donde principalmente está lo que los

⁹Los Filósofos Presocráticos, p. 300.

[hombres llaman inteligencia:
pues la sangre que rodea el corazón es para
[los hombres la inteligencia.]'

Pero la sangre que rodea el corazón en el inmenso cuerpo del hombre es sangre astral, fluido divino que en Noche más allá de la noche tan memorablemente se trasvasa a las venas en sangre, en luz, en música, en fuego, y que en un poema anterior ("Espeso otoño", Truenos y flautas en un templo, p. 106) lo encontramos como claro antecedente:

Un viento como un dios nos acaricia,
penetra en nuestras venas como un vino,
llena de brasas todo el corazón.

La sangre, como el aire, se respira. El aire y lo líquido. Pero lo líquido, en sangre, nos acerca al fuego. Aire y sangre y fuego constituyen los elementos esenciales del hombre en la tierra cuyo vivir, en la respiración, consiste en fundirlos. En "Dioscuros", número 7 (Astrolabio, p. 196), apuntando al centro, que tan frecuentemente se sitúa en el fondo del bosque, leemos:

En el fondo del bosque,
donde nunca estuvimos,
respiramos el fuego,
ardemos derribados
como troncos sonámbulos.

Mas cuando no se ha estado en el fondo del bosque, el cosmos, a cuyo ritmo respiratorio no ha logrado acompasarse el hombre, todavía adolece, para el que lo siente y no lo

⁹Ibíd., p. 223.

toca, de la dualidad turbadora que desde el enigma no puede conciliarse. El comienzo del poema "Hacia el orden y la locura de las estrellas" (Astrolabio, p. 181) presenta no sólo la insoslayable dependencia del hombre y el cosmos, sino esa doble acción de orden y locura que genera un movimiento de búsqueda en un abismarse todavía no encajado en el flujo sereno del centro:

Pacientemente,
 hemos ido levantando nuestras vidas
 bajo el orden y la locura de las estrellas.
 Y ese orden celeste permite el milagro
 de la respiración en nuestros pechos,
 pero la inevitable, infinita locura
 de los derrumbaderos de la noche,
 tiende a abrir nuestras venas,
 a astillar nuestros huesos.

A partir de esta mutua dependencia hombre-cosmos, todo se corresponde, no hay una acción ejecutada por el hombre que no tenga su correspondencia en el cosmos y viceversa. "Debes saber --decía Empédocles-- que hay emanaciones de cuantas cosas existieron". Y la poesía de Colinas es consciente de la necesidad de cuantas cosas existieron --incluido el hombre-- para poder respirar desde el centro. No puede el hombre evitar esa demencial atracción que le obliga a saltar al vacío sin la guía de sus esquemas lógicos por los que entiende el mundo. Y a la vez que salto, habrá resistencia. Resistencia inútil, pues el fuego de la tierra, lejos de acallar el fuego remoto, contribuye, mediante su correspondencia, a actualizarlo. Así termina el poema-viaje

"Noche de San Juan en Frumentaria" (Astrolabio, p. 198):

Un año más alzamos un gran fuego
de llamas y de brazos
para ocultar el resplandor de otras
hogueras que hace ya miles de siglos
están ardiendo arriba, en los prados oscuros:
hogueras de un incendio demencial,
en expansión, remoto, de algún dios.

Frecuentemente se plantea la búsqueda del centro como un viaje, ascenso o descenso, tránsito inequívoco de la iniciación. Ya hemos dicho lo mucho que tiene de iniciación la obra entera de Colinas, donde se advierte la dureza y el rigor de la prueba sin concesiones fáciles a la imagen gratificante que pueda suplantarse a la visión y, por otro lado, sin estridencias, con el equilibrio que le caracteriza. También hemos sugerido la presencia frecuente del río como límite que hay que remontar. Y no por casualidad, Jardín de Orfeo se inicia con un bloque de poemas bajo el título de "Jardín-Leteo". Pues toda iniciación ha de pasar por la muerte precursora del renacer, el río que hay que remontar es Leteo y, como Orfeo, o Eneas, descender a las entrañas, a esos infiernos que cada hombre alberga en su interior no ya como carga, sino como límite indispensable.

Pero hay una lógica resistencia al centro. Tal vez la misma resistencia que, en la concepción de Leucipo, obliga a los elementos a ser impulsados en un movimiento giratorio espiral hacia el centro. Y en virtud de su atracción y

afinidad al centro desaparecen, al menos como individualidades separadas del todo de donde proceden.

Resistir y existir. Así lo expresa María Zambrano:

Existir es resistir, ser "frente a", enfrentarse.
El hombre ha existido cuando, frente a sus dioses,
ha ofrecido una resistencia.¹⁰

Correspondencia: movimiento en espiral de lo plural a lo uno, de lo parcial al todo, del hombre al cosmos enigmático y bullente. El hombre inspirado por el cosmos, absorbido por sus astros e incorporado a su ciclo en una respiración de aire y de fuego, como en el poema IX de En lo oscuro, p. 239, en el que dos seres ascienden

hacia la luz o música
de los astros que funden
en su fuego los cuerpos
que ansían más amor.

La teoría del regreso de los cuerpos al fuego de los astros, de donde salieron, se remonta a tiempos muy primitivos. Ya Orfeo revelaba las verdades (que deben callarse a la multitud) a su discípulo en el proceso de su iniciación aleccionándole de que

cada astro arrastra en su esfera etérea falanges de semidioses que fueron en otro tiempo hombres y que, después de haber descendido la escala de los reinos, han remontado gloriosamente los cielos para salir por fin del círculo de las generaciones. Por estos divinos espíritus Dios

¹⁰El hombre y lo divino, p. 23.

respira, obra, aparece;¹¹

Desde esta concepción, pueden escribirse estos versos del canto XXXIV de Noche más allá de la noche:

los astros como esferas de sangre inundando
continentes y mares, astro-sangre que gira
sediento en sus ruinas y en sus humanos huesos.
Los astros como esferas de fuego, como esferas
de carne, que se expanden sin cesar hacia un fondo
vacío o sin vacío de silenciosa música.

(p. 311)

Fusión que, cuando se ha conseguido, hará, en palabras puestas en boca de Orfeo, que el fuego de Zeus circule "a través de la sangre de los héroes; y mucho antes de remontarse a los astros, los hijos de los dioses resplandecerán como Inmortales"¹² He aquí estos versos del canto XXIX de Noche más allá de la noche:

Fusión de la materia, de tiempos y de límites,
en mis ojos abiertos, en mis ojos cerrados,
mientras yo mismo giro, durmiendo, silencioso,
con el grandioso orbe que se expande, fundido
en su negro y turbio gran fuego musical.

(p. 302)

En efecto, Jardín de Orfeo va a ser un libro de variaciones sobre ese centro de respiración ígneo revelado en Noche más allá de la noche y entrevisto en algunos momentos de la obra anterior. Centro que se fundamenta en una antigua tradición filosófica y la actualiza. Entre los

¹¹Edouard Schuré, Orfeo, Pitágoras y Platón (Buenos Aires: Editorial Kier, 1981, 5 edición), p. 40.

¹²Ibíd., p. 41.

pitagóricos, Filolao, cuyo único libro, según atestigua Hermipo, compró Platón para escribir el Timeo, fue el primero en explicar las doctrinas de su maestro, que a su vez arrancan de los ritos órficos. Según testimonio de Aecio,

Filolao dice que hay fuego en el medio, alrededor del centro, al cual llama "hogar del universo", "casa de Zeus", "madre de los dioses", "altar", "cohesión" y "medida de la naturaleza". Y hay otro fuego en lo más alto, lo circundante.¹³

Más adelante habremos de retomar las palabras "casa de Zeus" y "altar" para explicar la ubicación de lo poético en un centro sagrado.

También Heráclito coloca un fuego divino, inteligente y en flujo constante, en el centro del cosmos.

Parménides, que no creía en el devenir, ideó un sistema de anillos que alternan diferentes densidades y conducen a la causa primera, con lo cual concibe la divinidad y el movimiento. Este es el testimonio de Aecio:

Parménides dice que hay anillos que se enroscan uno sobre otro, unos compuestos de lo sutil y otros de lo denso... Y el más central de todos los anillos mixtos es tanto [principio] como [causa] del movimiento y de la generación, a la cual denomina divinidad gobernante y portadora de las llaves, Dike y Necesidad.¹⁴

¹³Los Filósofos Presocráticos, vol. III, p. 122.

¹⁴Ibíd., vol. I, p. 450.

Sí, como dice Heráclito, nos hacemos más inteligentes al respirar, nos hacemos más alma, si aceptamos la identificación de intelecto y alma que sostuvieron Parménides, Empédocles y Demócrito. Y conocemos más porque percibimos más en las modificaciones de nuestro cuerpo cuanto más nos movemos hacia el centro y más olvidamos. Nuestros conocimientos son sensaciones, asistemáticas por lo irrepetible de su experiencia, no generadoras de experiencia en la que podamos asentar leyes, sometidas a un devenir merced a lo antagónico y superadoras del antagonismo.

El alma es ígnea, sostienen los atomistas. Y el hombre, astro caído, "torbellino de mármol en el centro del mundo" generador de la música y de los números. Así aparece en el canto IX de Noche más allá de la noche, antro delfico al que se asoma el hombre para, perdiendo el conocimiento, adquirirlo:

Y perdí el sentido asomado a la sima
del límite, asido a un conocimiento
que, como tú, quemaba, astro caído, sed
del tiempo en la hora inmortal de mi hora.
Cerraba y abría mis ojos comprendiendo
la cristalización de los dioses: el templo,
la ruina de la luz, la tumba de la luz.

(p. 262)

El templo abre una sima vertical en el centro de un mundo sagrado comunicando con las regiones superiores y con las inferiores. Desciende y se alza, por este orden, pues es preciso descender para poder alzar la luz de piedra que yace

en las profundidades y que la piedra del templo remeda. Los dos abismos vienen a coincidir en el lugar del templo: el de los infiernos y el de los cielos. Apolo, el cuerpo de la luz y la armonía, que luego hereda Orfeo, se encarna en Delfos, juntando los cielos con la tierra. En el mismo lugar, la pitonisa delira en trance sobre la sima del antro. Y allí en Delfos, los misterios de Dionysos repiten el descenso al Hades que el iniciado tiene que realizar para conocer, lo mismo que Perséfone, por anhelo de luz, atraviesa el imperio de la muerte y es tragada por la tierra. Y para juntar los cielos y la tierra, Orfeo desciende a los infiernos. El punto de intersección es el hombre. Lugar magnetizado por ambas fuerzas, es el prototipo del no lugar, pues, ajeno al ordinario movimiento, está absorto en su propio fluir sin necesidad de desplazarse. El templo, como la llama, se devora a sí mismo y su estado natural es, efectivamente, la ruina. Así lo expresa María Zambrano:

Y es que el templo es, entre todo lo que el hombre ha edificado, aquello que más rebasa de su forma, por perfecta, por adecuada que sea. Todo templo, por grande que sea su belleza, tiene algo de intento frustrado, y cuando está en ruinas parece ser más perfecta, auténticamente un templo; parece responder entonces adecuadamente a su función. Un templo en ruinas es el templo perfecto y al par la ruina perfecta.¹⁵

¹⁵El hombre y lo divino, p. 253.

No es el templo una arquitectura. Una piedra acaso, o menos: una sima en la tierra que llama al descenso. No es el templo un bulto, sino un hueco. Es precisamente el hueco que estructura toda obra de arte, que se abre desde el enigma como enigmático fondo del bosque o el abismo de la noche.

Y el poema, o la llama, lejos de abultarse locuazmente, se abisma y se ve. Verse desde el fondo de su estructura o desde el centro de su vacío, que es su plenitud, puede que sea uno de los primeros pasos para comenzar a ver.

Es entonces cuando la unidad de la piedra o de la llama no admite formas, sino figura única que nada dice, que se muestra. Y se muestra por necesidad: no por la necesidad de mostrarse, sino por la necesidad de seguir siendo en su mundo al margen del mundo. Es lo poético, más allá del enigma.

El "lugar del universo", "casa de Zeus", "altar" o la "cohesión", términos que utilizaba Filolao para nombrar el fuego alrededor del centro, están localizados igualmente en el centro del templo, que es el centro del poema cuando el poema logra abrazar el centro, que es también el centro del hombre, "divinidad gobernante y portadora de las llaves, Dike y Necesidad".

En "Trono del silencio" (Preludios a una noche total, p. 78), el templo es la noche, como en tantos otros poemas, explícita o implícitamente:

A estas horas tan sólo resplandecen
 las lámparas heladas de los astros
 y en el granito firme busca apoyo
 el silencio del templo, la honda noche.

En "Truenos y flautas en un templo", poema del libro
 del mismo título, p. 105, el templo es columna del mundo:

Casi tocando el cielo de los atardeceres
 el templo de la diosa, la pureza del tiempo.
 Cuando llega la noche sostiene los racimos
 de las constelaciones, es columna del mundo,
 dintel lleno de flautas, hondo pozo de estrellas.

Sepulcro en Tarquinia termina con un poema misterioso y
 fascinante, poema-bisagra que conecta con Astrolabio, el
 libro siguiente, y que precipita la obra poética de Colinas
 en la trascendente Noche más allá de la noche: "Misterium
 fascinans" (p. 150). El poema es ya una respiración rítmica
 basada fundamentalmente en el heptasílabo y el endecasílabo,
 pero ante todo es una respiración del templo, de la piedra.
 La catedral tiembla tocada por la luz y proyecta su silencio
 de piedra fundando un orbe. Nada se deja al azar, todo es
 justeza y medida para el inicio del primer giro que pondrá
 en funcionamiento la esfera de la vida en un silencio
 anterior a la existencia. Es el silencio de la piedra en el
 momento preciso en que vence al Caos y comienza la vida. Hay
 algo pitagórico en ese silencio anterior a la palabra, como
 lo hay en la música. Y es que música y silencio tienen
 fundamento en el número y es el número lo que en definitiva
 se revela en este acto de fundación de una esfera o de un

mundo. "Para vivir en el Mundo --escribe Mircea Eliade-- hay que fundarlo". "Misterium fascinans" es el poema que comienza a deshacer el misterio, donde el enigma comienza ya a ser revelación. Transcribimos sólo el final, un final parentético en donde el ensimismamiento da paso a la reflexión:

(para escrutar la vida hay que fundarla
y que fundamentarla
en un Orbe,
ioh misterium fascinans!
ya suba el alba como un ángel frío,
ya se inflame la tarde en las veletas,
ya se bese la noche con el agua,
aquí, en la catedral,
el tiempo dormirá en el astrolabio)

Mircea Eliade describe el espacio sagrado como "espacio no homogéneo" que presenta roturas, escisiones. La piedra del templo en ruinas señala su centro, la grieta de la tierra, el antro delfico, llama, instituye el "conócete a ti mismo", el adéntrate en ti mismo, estableciendo al tiempo otro espacio al margen, el homogéneo, del que parte y del que se diferencia. En realidad, todo espacio sagrado es una variación del centro y adquiere la función del centro fundando una esfera que es un orbe, una totalidad. Este punto umbilical ("casa de Zeus", "altar") es el lugar de lo sutil, del fuego.

El canto XVIII de Noche más allá de la noche (p. 279) es otro poema de fundación. El momento de la madrugada aún a y separa la luz de la sombra, albergando en su flujo lo dual

y mostrando simultáneamente la eterna ambivalencia y complementariedad de vida-muerte. Pero no hay contradicción ni hay lucha en el devenir de la aurora. Como en una cabeza zapoteca, mitad carne, mitad hueso, el cráneo de la luz no desdice su pureza, sino que la completa con otra luz, su misma luz de origen y fin, que es la luz de la noche. "Todo está lleno a la vez de luz y de noche oscura", advirtió Parménides. El momento engloba, pues, una totalidad: ni día ni noche, sino el "alba-noche" como un inmenso templo de fuego en medio de otro espacio, lo homogéneo, el "fuera" donde "siglos hace que llueve". En el espacio y el tiempo rutinarios, la rareza del espacio y el tiempo negados de su centro. Y en este centro, la gran actividad, la acción primera de darse y de arder y de consumirse:

El templo y su retablo ardiendo
como una gigantesca y barroca custodia
con mil velas, retablo de oro y de fuego.

El templo se da en llamas, pues su forma de existencia es darse y dándose adquiere todo su sentido. No hay ninguna finalidad en el arder ni ningún anhelo. El templo arde para nada, ni siquiera para mostrarse, pero es así como se muestra. Materia fundida sin imagen, sin forma, con la sola figura de la desfiguración, que es el fluir. Y la palabra que recoja este arder tendrá que abrirse escindiendo su imagen de su flujo y, como el espacio sagrado, sumirse en su centro para darse a las llamas y mostrarse en su arder sin

intención de decir. Palabra sacra, música:

Y la música es la de voces no humanas
que separan la aurora de la noche, o acaso
llevan la luz al mismo corazón de la sombra.

Sin embargo, es un cuerpo humano el cuerpo del mundo
que sangra y, al sangrar, se purifica, mas no alcanza a
tocar el dios que arde en su centro y fluye en la sangre y
llaga con oro o música:

Y el oro se acrecienta con la sangre que corre,
con las voces que queman y que escuecen, son
[llagas
en el oro de música, sol de voces que fulgen,
o que manan, o sangran de la carne maldita
del mundo, de la carne condenada y maldita
de los seres que sienten al dios, mas no lo tocan.

Este movimiento traslatorio del hombre al cosmos y del
cosmos al hombre está ya perfectamante asumido en Noche más
allá de la noche y constituye uno de los grandes pasos del
abismarse: descubrir en mi mundo el mundo y que éste me
devuelva ya no mi imagen, sino mi respiración. La conexión
con este centro respiratorio hace del libro un gran pulmón
donde la palabra mana y en su manar armoniza contrarios.
Palabra que es aire y fuego y música y sangre, pero siempre
amenazada por el mundo de lo homogéneo, que alberga a la
palabra anhelante, la que siente y no toca, la que dice y no
 nombra.

Si el gran hallazgo de Noche más allá de la noche es el
centro de la respiración, Jardín de Orfeo dará con otro
logro feliz: el del muro con fuego. Pero a ello sólo se

llega en la tercera parte del libro, mientras que las dos anteriores, "Jardín-Leteo" y "Jardín de la sangre", constituyen de nuevo larga marcha iniciática no exenta de puntos álgidos en medio de la palabra herida, "de amores inflamada" por un más allá que ya no sólo se intuye, sino que atenaza. Y así llegamos al poema "Letra para las Variations de Edward Elgar", texto que nos sirvió de arranque y que estaba marcado por una imposibilidad de olvido. La forma de posesión del olvido es la ausencia: se recuerda lo que se perdió y la forma de "regresar" a ello es el recuerdo. Así pueden leerse las dos primeras estrofas de este poema, pero en el comienzo de la tercera se nos dice:

Jamás podré regresar
de aquel extenso viaje que hicimos en la sombra,

lo que nos revela que el lugar desde donde la conciencia poética habla se sitúa no en la esfera de lo ausente, sino en la de lo presente. Es decir, no se trata de un regreso a lo que fue, sino de un regreso desde lo que fue, y este regreso es imposible. Esto supone un cambio radical en la concepción de regreso tal como había aparecido en la obra anterior. Se regresaba del estado poético a la realidad homogénea, como regresa el místico del éxtasis, con las heridas de lo divino. Pero la imposibilidad de regreso de lo poético informe al mundo de las formas coloca a la conciencia no ya en su límite, sino en la superación de

dicho límite, en otra dimensión que no puede pensarse desde la conciencia. Establecer un límite a la conciencia o al mundo, como sostiene Wittgenstein, significaría poder ver la conciencia o el mundo desde la otra parte. Desde el mundo de la lógica no tiene sentido, por lo que "la otra parte" o "el más allá" son simplemente palabras vacías. Sin embargo, existe la brecha de lo inexpresable y admitimos que lo poético fluye de lo inexpresable, y tal vez esa región de tránsito desde el más allá de la conciencia al límite de la conciencia misma es lo que permite que lo poético se muestre en la palabra.

Los dos versos de Colinas que nos ocupan no pueden interpretarse rigurosamente al pie de la letra. Interpretados al pie de la letra, exigirían otra dicción o acaso el silencio. Sin embargo, plantean la existencia de esa otra parte decididamente incorporada a la carne, y apuntan a una realidad temible contemplada desde el lado de la conciencia, realidad que ha sido destino para el que ha asumido la condición de poeta hasta el final. Y aquí el recuerdo de Hölderlin se hace inevitable.

Esa otra parte será el espacio del jardín cerrado, rodeado por un muro de fuego. Pero antes debemos detenernos en otro punto, que señala una de las cumbres del libro: el poema "Elegía en Toledo" (p. 32).

Así como existen poemas matrices que potencian otros

textos abriendo una puerta a posibilidades que requieren ser exploradas, hay otros que tienen la virtud de ser sintetizadores, pues en ellos confluyen y culminan una serie de elementos que habían ido apareciendo aquí y allá y que al encontrarse originan un texto clave. Esto es lo que ocurre con "Elegía en Toledo". Toledo, la ciudad, está cargada de historia: la intersección de las tres culturas, Garcilaso, el Greco, el encarcelamiento de San Juan de la Cruz... Sin embargo, aunque se parte de esta base de referencias, la culminación del poema no podría darse sin anularlas. Toledo es el lugar elegido por la palabra para revelarse, tal y como aparece ya en el canto XVII de Noche más allá de la noche (p. 277):

Una tarde en Toledo, cuando era muy joven,
perdí el conocimiento a la orilla del río
de Garcilaso, cerca de aquellos altos muros
por donde descendió, por su escala de música,
Juan de Yepes, herido de divina poesía.

Yo no sé si la "Vista de Toledo", del Greco, estuvo presente en la concepción del Toledo del poema de Colinas, pero esa verticalidad de planos, superior e inferior, que estructura el cuadro (pienso en el que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York), con la ciudad al fondo, alucinada por el luminoso desgarró de las nubes, está rigurosamente observada en el poema. Tanto es así que "Elegía en Toledo se nos presenta como el poema del descenso. Como Orfeo, es preciso bajar, perderse para

encontrarse, pues la luz reclama más luz a través de las sombras. Y la palabra, en torno al objeto invisible que la estructura y que respira misterio, atraída por él, desciende. A Orfeo se atribuyen estas palabras que relatan la marcha de Eurídice hacia la boca del infierno:

Vi a Eurydice que caminaba lentamente, sin verme,
hacia un antro, como fascinada por un objeto
invisible.¹⁶

Pero al mismo tiempo hay una resistencia a descender de un estado que se considera perfecto a un laberinto engañoso que desde el fondo inquieta y que seduce a lo humano:

¡Qué gran error salir de la embriaguez
de aquella luz, de aquella altura sacra,
dejar el no sentir, el amar sin amarse!

Pero éramos humanos, demasiado humanos.

Se sufre por la luz, que no acaba de entregarse, y por el amor, del que hay que prescindir para alcanzar el amor. Desde la esfera de la posesión, amor y luz sólo son una larga elegía para el que desciende. Como explica Suzuki:

Para conseguir el objetivo del Zen se tiene que prescindir incluso de la idea del "no-tener". Buda se manifiesta cuando deja de ser explicado. Esto quiere decir que por amor de Buda es preciso renunciar a él. (...) el único medio, la única vía para la salvación consiste en abalanzarse a un abismo sin fondo.¹⁷

¹⁶Edouard Schuré, Orfeo, Pitágoras y Platón, p. 52.

¹⁷Introducción al budismo Zen, p. 71.

Este largo descenso termina al final de la segunda parte, enlazando --y ajeno a las leyes del tiempo-- con un lejano sueño, tal vez el mismo que se revela en el canto XVII de Noche más allá de la noche:

¿Quién me diría a mí que aquel sueño lejano
revelaría amor, revelaría
esta luz silenciosa que refluye,
que es sangre de tu sangre y de mi sangre,
inflamación de música no oída,
amor que en el amor resiste y sueña,
amor que en el amor su muerte ignora!

La tercera parte gira en torno a la catedral incendiada. De nuevo, el templo en llamas, astro caído, constituye el centro, que es amor:

Sentimos la bondad de aquella hoguera de piedra,
su ardor de astro grande, de estrella caída
en el pozo de nuestros ojos.
Y allí quedamos quietos, mudos, abrazados.

La catedral hacía arder razones y palabras,
abrasaba el amor
porque ella era todo el amor.

Centro para que la respiración y la traslación puedan darse: la carne en piedra y la piedra en carne; la carne petrificada y la piedra encarnada:

Y mientras nos extraviábamos paseando,
no sabíamos que, imperceptiblemente,
toda la piedra de la ciudad se tornaba en carne
y toda la carne de nuestros cuerpos se tornaba en
[piedra.

El poema termina, en su cuarta parte, con la visión de los ángeles sonámbulos cuyo ritmo, más que imagen, constituye la revelación del objeto invisible. De nuevo la

pueden anudar el principio con el fin", testimonia Aristóteles. No hay muerte para este círculo de fuego que mura y preserva el tiempo en su fluir anular y eterno, anterior a la existencia:

Cerrad el alto muro y que mi alma
quede en el tiempo y quede en el aroma
aromada, embebida eternamente.

Su movimiento radica en dos causas: la estructural y la interna. Estructuralmente, el círculo está compuesto de segmentos alternantes en verso y en prosa, constituyendo el verso la enunciación, el elemento indagante, la punta de flecha, y la prosa la visión, la variación temática. Este método contrapuntístico, tan musical, confiere el giro, pero el movimiento no avanza, se enrosca en sí mismo y, como la vida, su principio es su final. Otro movimiento se genera en el interior del círculo: el sereno brotar del agua o de la sangre revelando su ritmo, la Armonía. Pero hablar de movimiento externo e interno sólo es una convención, pues no hay interior ni exterior en este círculo que es centro o en este centro que alberga al círculo. "Cuando Dios yacía oculto en el seno de una virgen --escribe Angelo Silesio--, entonces el punto contuvo al círculo"¹⁹

Suspensión del sentir en este centro que no sea el sentir brotar la vida en sus acciones más originales. El

¹⁹Angelo Silesio, Peregrino Querubínico (Palma de Mallorca: Ediciones de la Tradición Unánime, 1985), p. 28.

calor del sol o el murmullo del agua son sensaciones plenas que anulan los sentidos. Si se prescindía del amor para alcanzar el amor, la suspensión de los sentidos despierta el sentir.

Cerrad el alto muro del jardín
que yo cerraré todos mis sentidos
al mundo y, cerrándolos de golpe,
sabré todo del mundo y de mí mismo.

Como en un adiós, surgen sensaciones de la infancia y adolescencia, sensaciones muy primarias para llevar la afirmación del jardín hasta el lugar de origen negando cualquier otro tipo de existencia:

No, no existe la infancia, no existe
la adolescencia, ni sangre mortal.
No existe la vida que se vive.
No existe la nieve que se funde.
Nunca salí de este jardín cerrado.

¿Qué ha sido la vida al margen de este manar elemental? O mejor: ¿qué puede ser la vida al margen? La negación no es una salida nihilista, sino la afirmación de otra cosa. Se niega la existencia para afirmar la vida y se afirma la vida en su fluir primero, en su totalidad. El mundo cerrado de los místicos, lo que se revela más allá del mundo y de las leyes de su lógica, se encuentra aquí claramente delimitado y la única forma de encontrarse es en su palpito. Esto es lo que encierra la dichosa visión del muro de fuego.

Diógenes Laercio atribuye a Alcmeón de Crotona estas palabras que establecen la diferencia entre dioses y

mortales:

Acerca de las cosas invisibles, acerca de las cosas mortales, los dioses tienen el conocimiento claro; pero para los hombres (sólo existe la posibilidad de) juzgar a partir de signos.²⁰

Signos anteriores a la palabra, de un lenguaje material, materia y signo a la vez, tal como aparece en los versos ya citados de Astrolabio y que es preciso volver a traer:

Ves salir del pinar los caballos nerviosos
y en ellos ves el mundo primitivo, impensado:
la madera, la carne, el agua y las piedras,
tal como son: materia y signo del Gran Todo.
(p. 175)

Hay que insistir en el murmullo ("y murmura en su mármol cada fuente"; "Murmura y murmura y murmura / el agua en el aroma del recuerdo") porque es la forma del movimiento original y constituye una constante en todos los segmentos poemáticos. El murmullo es la figura de preexistencia, anterior a las formas, figura en eterno proceso y sin deseo de forma. El murmullo alberga y resuelve la contradicción de lo abierto y lo cerrado, pues siendo un mundo cerrado por el muro de fuego, permite a su materia la libertad máxima de la apertura: el fluir sin apresamiento en la forma. El sufrimiento del todo apresado en la unidad desaparece en el murmullo. Y la palabra enigmática, encerrada en una forma para nombrar el objeto invisible, se abre y en el abandono

²⁰Los Filósofos Presocráticos, vol. I, p. 250.

de su significado parcial gana su pleno sentido. El balbuceo y el silencio pueden ser deficientes articulaciones de la palabra cuando buscan la forma de la palabra, pero si la rebasan, son articulaciones plenas. Ya no es propiamente el mundo de la palabra, es el mundo de la voz.

"La voz", poema en prosa que sigue al texto inicial, comienza de la misma forma que comenzarán todos los poemas en prosa siguientes:

En el centro del jardín yo me había cerrado
al mundo ("La voz").

Yo estaba sentado al borde de la fuente, absorto
en su rumor, velando los secretos que ella
concedía a mis sentidos, ("Las dos Gracias").

Yo cavilaba con la luz y con la geometría de la
piedra del claustro, cuando te sorprendí
mirándome. ("El claustro").

No sé cómo ocurrió todo. Diré que yo estaba
extraviado y beodo por los aromas y por el rumor
del agua. ("La unión").

Estos comienzos tienen el interés de situarnos al borde de un mundo de ensoñación o ensimismamiento necesario para llevar a cabo la visión que en ellos se desarrolla. El texto de "La voz" enmarca un espacio órfico que no es el espacio de la palabra, sino el de la voz. Orfeo, hijo de Apolo, aquél que cura por la luz, personificación de la Armonía, cuerpo de música no oída, epifanía de la luz, es la voz que cierra y abre a una Aurora nacida en medio de la noche más allá de la noche:

Tu voz, anunciadora de la noche, cerraba

quemando como un rayo mis sentidos. Tu voz,
como un relámpago violeta, quebraba el muro
negro de la más negra noche, de la noche que
estaba más allá de la noche, para entreabrir
en él una nueva aurora, la Aurora.

La voz que no dice, que se revela en música ("tu voz de
musgo nocturno") o en luz y que llega a la palabra en
libertad y en libertad abandona a los sentidos:

De nuevo mis sentidos --que ya no eran los
míos-- quedaron en libertad.

Angelo Silesio recoge de San Agustín un pensamiento que
bien puede aplicarse a esta transformación que la conciencia
poética está experimentando en el espacio de Orfeo: "Hombre,
en aquello que amas eres transformado; te vuelves Dios si
amas a Dios, y tierra si amas la tierra"²¹

La segunda visión es la de "Las dos Gracias" (p. 63).
Las Gracias, nombre eufemístico de las Parcas, concebidas en
partenogénesis por la Gran Diosa Necesidad, aparecen para
llevar a cabo una unión con el yo poético, revelándose en
ella el enigma ("el secreto de la fuente"). ¿Por qué se
prescinde de una de las tres Parcas y de cuál de ellas se
prescinde? Según Robert Graves, en Delfos sólo dos Parcas
eran adoradas: la del nacimiento y la de la muerte²². Nada
nos dice el poema de su ubicación en Delfos, pero tratándose

²¹Peregrino Querubínico, p. 165.

²²Robert Graves, The Greek Myths (London: Penguin Books,
1988, 26 edición), Tomo I, p. 48.

de la fuente, que se constituye en un centro cósmico, no es extraño pensar en Delfos, el ombligo del mundo. Allí, el yo poético se encuentra con su nacimiento y con su muerte: tres cuerpos en amorosa unión donde se concentra la espiral de la vida.

La fuente es el punto que actúa como centro y sus aguas las mediadoras, a las que los tres acuden y de las que los tres se ofrecen. La acción de cada uno de los tres elementos, ritual e idéntica, puede resumirse de la siguiente forma:

- Y(o) acude a la F(uenta) y moja a G(racia)1 y a G(racia)2, acción que forma dos triángulos iguales: YFG1 y YFG2.

- G1 acude a F y moja a G2 y a Y, acción que forma dos triángulos iguales: G1FG2 y G1FY.

- G2 acude a F y moja a G1 y a Y, acción que forma dos triángulos iguales: G2FG1 y G2FY.

De los seis triángulos trazados, se repiten tres, puesto que cada elemento repite uno de los dos triángulos trazados por su adyacente. El resultado es un triángulo equilátero (YG1G2) cuyas bisectrices inscriben tres triángulos iguales en su interior. El centro (F) reúne así tres ángulos de 120 grados, constituyéndose en el centro de la circunferencia que inscribe a su vez al triángulo equilátero.

Pero esta figura es precisamente la del tetraedro, la más esencial de las formas volumétricas, que, junto con el cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro, constituye los llamados volúmenes "cósmicos" o "platónicos". Según Robert Lawlor, se les da este nombre al asumir que Platón tenía dichas formas en mente cuando traza en el Timeo una cosmología basada en los cuerpos geométricos. Platón hace corresponder los cuatro elementos con cada una de las figuras, que la tradición ya asociaba: el tetraedro con el fuego, el cubo con la tierra, el octaedro con el aire y el icosaedro con el agua. El dodecaedro se asociaría a un quinto elemento, el éter (prana), que, según Platón, utilizaría el creador para fabricar el universo. Así, siguiendo a Lawlor, las cinco formas esenciales y los números, actuando de intermediarios entre las altas y las bajas esferas, serían los elementos capaces de transformar el caos original en el orden físico del universo. Ellos tienen en sí mismos el poder de dar forma al mundo material.²³

Nos seduce el atractivo de esta teoría, que nos sirve para situar la acción en la fuente en un espacio fundacional, punto de agua (o de fuego) que engloba una totalidad en su representación volumétrica más esencial y

²³Robert Lawlor, Sacred Geometry (New York: Thames and Hudson, 1989), p. 96.

mínima: el tetraedro o volumen primero trazado por la acción del encuentro en el amor.

Esta articulación triádica, llevada a la geometría, confirma de una manera precisa varias cosas:

1.- La acción de cada elemento es idéntica, lo que de alguna manera contribuye a fusionarlos.

2.- Cada uno de los elementos depende, en primer lugar, de la fuente.

3.- De la misma manera que cada triángulo comparte sus lados con sus adyacentes, cada uno de los elementos en juego depende de los otros dos.

4.- Ambos grados de dependencia: primero, respecto de la fuente; segundo, entre sí, establece una unidad que gira en torno a un centro.

5.- El centro es la fuente y contiene a los tres elementos: la circunferencia contenida en el centro.

6.- La circunferencia no tiene principio ni fin. El haber comenzado por la acción YFG1 se debe sólo a una exigencia del lenguaje.

7.- La visión es un despliegue del centro. El giro de los tres elementos, su causa, radica en el fluir del centro.

He aquí el final de la visión:

En el claro del jardín quedó asumido y desvelado el secreto de la fuente. El agua en los dedos, los dedos en los labios, los labios en los labios... Círculo del amor hondo y perfecto. Se fue toda la luz. Abrazados, nos dormimos los tres sobre la yerba, bajo la noche de música, oyendo cómo fluía

nuestra sangre, cómo fluía el agua sacra de la fuente en la piedra limosa.

Según Lezama Lima, en algunos himnos órficos, escritos en hojas de oro que se conservan en el Museo Británico, se aconseja "que se huya en el Hades de la fuente del ciprés blanco, que produce el somnífero olvido, que se busque, por el contrario, el Lago de la Memoria"²⁴. ¿Es ésta la fuente del ciprés blanco, o acaso el ojo líquido del Lago de la Memoria? Desentrañado el Hades en ese punto central, placentario, de aguas genésicas de vida y de muerte y acordado al reino de la luz bajo esa noche órfica reveladora de secretos, dormición y fluencia, olvido y memoria conviven en divina unidad, anterior a su escisión.

La palabra, como la arquitectura del templo, dibuja la "geometría del alma", un exacto trazado que nos conduce al corazón: murmullo o piedra o sólo sima. "La geometría de la piedra del claustro" de nuevo en la siguiente visión ("El claustro", p. 66) en torno al centro del jardín, lugar de encuentro con un más allá que se revela y se niega:

llevaste mi mano hasta tu mejilla al tiempo que me decías que tu cuerpo, y tu alma, y todo tu ser, no eran de este mundo. Y, es curioso, yo no lloré; no lloré a pesar del profundo dolor que me producía el saber que eras alma reservada, alma que, dándose, no se puede dar. ¡Alma que dándose no se puede dar...!

Y "La unión", último relato visionario, ejemplifica la

²⁴op. cit., vol. II, p. 855.

fusión de almas en un movimiento ascendente que se inicia en el centro, donde el agua, y tiende al infinito "mientras haya tiempo, mientras haya luz y no se detenga el murmullo del agua".

Pero la visión, que utiliza unos elementos narrativos para visualizar la revelación del objeto invisible, quizás sea la última forma de lo informe, es decir, la forma que más nos acerca, pero imagen al fin y al cabo y, como tal, incapaz de aprehender el flujo. Por eso es por lo que la visión acaba siempre en su disolución, en su abandono a ritmos más elementales y anteriores a la formación de la imagen: el ritmo, el murmullo, el brotar del agua. Esta característica no sólo confiere unidad a las visiones dotándolas de un final semejante, sino que también las conecta con los poemas intercalados, en los que la no utilización de la imagen hace que la apertura de la palabra sea mayor y más apta aún para la revelación. En ellos, como en las visiones, se expresa un estado extático y su expresión presenta constantes que tratamos de sintetizar:

1.- Totalidad y eternidad frente a fragmentarismo y fugacidad:

Salvad mi vida del vivir fugaz.
("Luna de azahar").

Sea todo el jardín lira profunda.
("Orfica").

2.- Plenitud del saber, que es el no-saber. Comprender

la verdad del Zen, dice Suzuki, equivale a no comprenderla:

sabré todo del mundo y de mí mismo.
No sabré del amor, que está dormido
detrás del muro del jardín con fuego
("Muro con fuego").

Sólo saber que no se sabe nada
y que no se desea saber nada
(Aunque, sintiendo así, sepamos todo).
("Ocaso").

3.- Antítesis. Fusión de los valores significativos contrarios en una totalidad que se muestra más allá del decir. Más que incapacidad de la palabra para expresar lo inefable, la antítesis parece ser la forma de expresión más capaz para nombrar el todo. En su conjunción de contrarios, la antítesis, en su nombrar, constituye una totalidad. Nada queda al margen, ningún elemento que relativice o limite el nombre. Disuelta la dualidad, todo es y no es:

Prolongad esta muerte que cautiva
.....
Llore el azahar mi dulce muerte eterna
pues vivo en muerte vida ilimitada.
("Luna de azahar").

La luz en luz fundida da lo negro.
("Ocaso").

Duerme la nieve sobre el muro, duerme
la nieve sobre el fuego, ¿es de fuego
la nieve o quizá nieva en el fuego?
.....
el corazón es la nada y lo es todo.
("La nada plena").

4.- El dardo. Con frecuencia, la acción de lo revelado --siempre activo-- se muestra en dardo hiriente que la conciencia poética recibe en pasividad. "Todas las cosas las

gobierna el Rayo", dice Heráclito. El dardo o el rayo, manifestación del dios en Amor o en Luz, es el distintivo de su sobrenaturalidad, y el cuerpo que lo recibe, tocado de su divinidad, deviene cuerpo divino. Dice J. G. Frazer refiriéndose a la mitología del rayo:

Es cierto que, como algunos salvajes, lo mismo griegos que romanos identificaron a este gran dios del cielo y del roble con la centella que hiere al suelo y ellos cercaban con valla este sitio fulgurado y lo consideraban consagrado desde entonces.²⁵

El antecedente más notable de la acción del rayo divino en la poesía de Colinas hay que buscarlo en el canto XXI de Noche más allá de la noche (p. 286):

En mis venas se va desangrando el dios
que acaso he sido en sueños, porque nada recuerdo
a no ser esta lanza de gozo que aún está
clavada en mi pecho, herida que no duele

Y de los poemas que ahora nos ocupan, extraemos estas dos muestras, referidas a Amor y a Orfeo respectivamente:

Tus agridulces flechas me han herido
desde que abrí los ojos a este mundo
y es como desangrarse en dulce muerte
("Luna de azahar").

Sea todo el jardín lira profunda,
cuerda de lira y orbe placentero,
dardo arrancado a la carne de un dios,
dardo que Orfeo tensa como arco
("Orfica").

En realidad, amor y poder confluyen en Orfeo, quien

²⁵J. G. Frazer, La rama dorada, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 10 reimpresión), p. 794.

fundió la religión de Zeus y de Dionysos, y él es el portador del rayo. ¿Y no es también el mismo Orfeo, el que camina con una estrella en la frente, el herido por el rayo? Pues Luz y Amor, lo que el rayo confiere en su sobrenatural destello, es también Armonía, la trama rítmica que todo sustenta. Así el dardo se convierte en cuerda de lira, afirmando una vez más la versátil figura de lo que fluye en su movimiento eterno, ajeno a las formas.

5.- Y es precisamente el flujo la constante final, el rítmico acontecer que conduce a la palabra a su máxima libertad, seca a la mirada de imágenes en que apoyarse y sume al cuerpo en el murmullo primero del agua. "Las dos Gracias" termina de esta forma:

Abrazados, nos dormimos los tres sobre la yerba,
bajo la noche de música, oyendo cómo fluía nuestra
sangre, cómo fluía el agua sacra de la fuente en
la piedra limosa.

El fluir de la sangre (recuérdese su correspondencia con el fuego), que es el mismo fluir del agua de la fuente en la piedra, reúne unos elementos totalizadores sobre los que volveremos en un ejemplo posterior.

En "La unión" se lee:

¿Por qué detuvimos el paso y no cesábamos de mirar
obsesos el agua, y no cesábamos de mirarnos? El
agua era el Sueño que discurría incesante y
turbador, fugitivo ante nuestros ojos.

Recuérdense aquí los tempranos versos ya comentados del poema "Invocación a Hölderlin" (Preludios a una noche total,

p. 87): "Rasga los polvorientos velos de tu memoria / y que discurra el sueño". Y este es el final de "La unión":

Sonámbulos en el mediodía del aroma y del murmullo
incesante que nos taladraba el alma, que nos
deshacía el alma, que fundía nuestras almas hasta
el infinito. Que fundía y fundirá nuestras almas
secretamente, eternamente, hasta el infinito,
mientras haya tiempo, mientras haya luz y no se
detenga el murmullo del agua, la música del agua
envuelta en húmeda y perfumada luz verdinegra.

Por fin, en el último poema del libro, "La nada plena",
leemos:

Hechizado he quedado en la ebriedad
del murmullo y jamás podré olvidarlo.
Verde murmullo negro, no te olvido.
Verde murmullo negro, no me olvides.

¿Cuál es el sentido que encierra la unidad antitética
del título "La nada plena"? En ningún momento vimos una
salida nihilista en la poesía de Colinas y ahora parece ser
que todo termina en la nada. ¿Cómo se concibe esta nada que
ya desde el título se nos anuncia plena? La respuesta se da
en unos versos hacia la mitad del poema:

Mas el sopor de la tierra amarilla
me devuelve sonámbulo al jardín,
a la tierra, al agua, al fuego, al aire.
La tierra, el agua, el fuego, el aire: nada.

Los cuatro elementos de Empédocles, originales del
cosmos, increados, fundidos, forman aquí la nada o la
plenitud, la nada y el todo, contradicción más allá de toda
lógica que parece superada en la idea de lo Mismo o de la
Mismidad: "por todas partes igual a sí mismo y completamente

ilimitado", atribuye Empédocles al redondo Esfero. Acaso la Mismidad que proclama el Zen cuando se alcanza el punto de vista que contempla el mundo desde su interior, capaz de aprehender el mundo en su totalidad.

En el fondo, toda aventura poética es una aventura amorosa. Los cuatro elementos fundidos en la Armonía por el Amor, superando la dualidad para armonizar los contrarios. Conjunción de fuerzas extremas, como señala De Quincey:

el éxtasis de la vida, o cualquier estado tan semejante que merezca este nombre, sólo puede surgir como surge la música perfecta --la música de Mozart y Beethoven-- por la confluencia de discordias fuertes y terribles con sutiles armonías. Tales elementos no actúan por contraste ni por oposición recíproca, mediocre error de muchos, sino por unión.²⁶

El fondo de la noche: "útero negro y musical del alma". ¿Asciende la música del infierno, como dice María Zambrano? Es Orfeo el que asciende, es la Armonía, Amor, pues por amor descendió. Dice la leyenda que las Bacantes, celosas de su amor, despedazaron su cuerpo. Armonía despedazada por el Odio y hecha múltiple a la espera de que el poeta, por amor, reúna con armonía las imágenes del espejo roto. Entonces, cuando su cuerpo sólo sea una vibración del universo, volverá a repetirse la leyenda y Orfeo aparecerá para que su cuerpo vuelva a ser, como dios, destrozado y acaso devorado

²⁶Thomas de Quincey, Suspiria de profundis, traducción de Luis de Loayza (Madrid: Alianza Editorial, 1985), p. 104.

por hambrientas bacantes. Es el destino de la poesía y del poeta.

Y su cabeza, arrojada al Hebrus, todavía clamaba:
¡Eurídice, Eurídice!

Conclusión

Los últimos libros de Antonio Colinas, especialmente a partir de Noche más allá de la noche, sitúan la palabra en un lugar privilegiado: en un centro desde el cual respira acordada con el universo. Un verso del canto XXXV de Noche más allá de la noche nos sirve de base para acercarnos al fenómeno poético de la respiración: "Me he sentado en el centro del bosque a respirar". En él se contienen los tres núcleos elementales del proceso y ellos son los que articulan nuestro análisis. Sentarse en el centro a respirar es, en el fondo, la aspiración última del poeta.

Pero ¿dónde situar ese centro desde donde extiende su palpito el pulmón del universo? Todo apunta a la esfera de lo que venimos llamando objeto invisible, lugar de encuentro y de fusión de todas las fuerzas, punto generador de vida y de muerte, entendiendo ya la vida como realización (o desrealización) inseparable de la muerte.

El único lugar del poeta es ese centro y cuando toma conciencia de él --que es también el momento en el que pierde su conciencia-- ya sólo el ritmo de la respiración es posible: ritmo de la palabra, ritmo de la música.

La música, como expresión última del rítmico latido, impregna los versos de Colinas, pero la música, en el

centro, no se concibe sin el silencio, y hacia él arrastra, hacia ese punto de intersección que el hombre siente, como un palpito, en sus entrañas. Y en las entrañas, la noche, otro de los elementos clave para entender esta poesía del alma. La noche romántica es atractiva; la noche mística es dolorosamente necesaria. La noche es siempre el receptáculo de la luz, por eso se busca, porque de alguna forma se ha caído en la cuenta de que su fondo es el lugar de las revelaciones.

Desde su centro, el poeta respira con todas las cosas. Es importante esta conexión porque en Colinas, más que un acto de conocimiento --aunque también se encuentre implícito-- supone un trasvase físico. Así, el poeta se vacía en el universo, a la vez que recibe la sangre del cosmos en el doble y único movimiento de la respiración: inspiración y espiración.

Consecuencia de este movimiento vital, en su cesación, es el regreso. El tema del regreso, o la toma de conciencia de la realidad más inmediata, adquiere tintes dramáticos porque supone un descentramiento, pero en el último libro de poesía de Colinas hasta la fecha, Jardín de Orfeo, el regreso parece entenderse en un orden inverso: jamás se ha regresado de "la sombra" o esfera de lo desconocido. Este planteamiento da un paso más allá en cuanto a la situación del poeta y de la poesía: acaso el poeta no pierda nunca el

centro y sólo una interferencia de la conciencia pueda dar lugar a la sensación de pérdida. El poeta se encuentra definitivamente al otro lado, en el hueco que ocupa el objeto invisible. Este vacío nunca es una nada, no hay salida nihilista en la poesía de Colinas, sino más bien un estado de plenitud.

La plenitud de la respiración, en su movimiento abarcador del todo, se consume en el espacio rodeado por muros de fuego en Jardín de Orfeo. En rigor, no aíslan esos muros: delimitan y fusionan. Delimitan el espacio sagrado de lo vivo, la fuente en donde el fluir mana y se agota en movimiento inextinguible. Como en esas pinturas chinas en donde la línea no existe por su cuerpo, sino por su función delimitadora de espacios y en lugar de aislar las tintas de lo blanco, los relaciona y los conjuga, así los muros de fuego marcan la estancia central del hálito y la exteriorizan proyectando su arder a los espacios circundantes. El fuego cierra, pero en su cerrar abre y se expande y en su expansión devora. Así es como los límites sucumben. El fuego secreto, cuando se ha llegado a ese jardín en el que los muros arden, es la única realidad, por lo que los límites carecen de sentido.

Este fuego, como Filolao y los pitagóricos sostuvieron, se sitúa en el centro del universo, allí donde todas las realizaciones regresan y confluyen. Inevitablemente, la

palabra y la imagen sólo pueden ser variaciones del centro. Y las variaciones, como las de Elgar, discurren paralelas al enigma. La palabra es enigmática en cuanto a lo que oculta, palabra sufriente por contener en forma lo que por su naturaleza es informe. Pero cuando la palabra tiende a su propia designificación, parece conseguir su entero sentido más allá de la forma, en la música o en el rumor o en el latido. Es entonces cuando ya no hay enigma, cuando la palabra rebasa los límites del decir y ya no pugna ni por decir mucho ni por callar. La palabra, simplemente, se muestra.

En los instantes más altos de Noche más allá de la noche y de Jardín de Orfeo el lector encuentra la palabra desnuda, plena, en su centro, en el fuego. No es de extrañar que si la música asciende del Hades de la lira de Orfeo, el lector se encuentre en el fondo de sus propios infiernos.

BIBLIOGRAFIA

I. General

- Bataille, Georges. Teoría de la religión. Madrid: Taurus, 1975.
- . La experiencia interior. Madrid: Taurus, 1981.
- . El culpable. Madrid: Taurus, 1981.
- Blanchot, Maurice. La risa de los dioses. Madrid: Taurus, 1976.
- Brinker, Helmut. Zen in the Art of Painting. London and New York: Arkana, 1987.
- Brown, Jonathan. Velázquez. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- Campbell, Joseph. The Inner Reaches of Outer Space. New York: Harper & Row, Publishers, 1988.
- Cioran, E. M. La tentación de existir. Madrid: Taurus, 1981.
- . Del inconveniente de haber nacido. Madrid: Taurus, 1981.
- . Desgarradura. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Madrid: Guadarrama, 1973.
- Los Filósofos Presocráticos. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- Frazer, J. G. La rama dorada. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Graves, Robert. The Greek Myths. London: Penguin Books, 1988.
- Hatzfeld, Helmut. Estudios literarios sobre mística española. Madrid: Gredos, 1968.
- Heidegger, Martin. Arte y Poesía. México: Fondo de Cultura

- Económica, 1985.
- Huizinga, Johan. El otoño de la Edad Media. Madrid: Alianza Universidad, 1978.
- Jiménez, José. El ángel caído. Barcelona: Anagrama, 1982.
- Lawlor, Robert. Sacred Geometry. New York: Thames and Hudson, 1989.
- Lezama Lima, José. Obras completas. México: Aguilar, 1977.
- Molinos, Miguel de. Guía espiritual seguida de la Defensa de la contemplación. Edición de José Angel Valente. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Orozco, Emilio. Poesía y mística. Madrid: Guadarrama, 1959.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas. Madrid: Alianza Editorial Revista de Occidente, 1983.
- Otto, Rudolf. Lo santo. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Quincey, Thomas de. Suspiria de profundis. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- . Confesiones de un inglés comedor de opio. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- San Juan de la Cruz. Vida y Obras. Madrid: B.A.C., 1978.
- Scholem, Gershom. La cábala y su simbolismo. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1978.
- Schuré, Edouard. Orfeo, Pitágoras y Platón. Buenos Aires: Kier, 1981.
- Silesio, Angelo. Peregrino Querubínico. Palma de Mallorca: Ediciones de la Tradición Unánime, 1985.
- Suzuki, D. T. Introducción al Budismo Zen. Bilbao: Mensajero, 1986.
- . Manual of Zen Buddhism. New York: Grove Press, 1960.
- Suzuki, Shunryu. Zen Mind, Beginner's Mind. New York & Tokyo: Weatherhill, 1988.

- Trías, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Seix Barral, 1882.
- Valente, José Angel. Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- . La piedra y el centro. Madrid: Taurus, 1983.
- Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Madrid: Alianza Universidad, 1985.
- Xirau, Ramón. Dos poetas y lo sagrado. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.
- Zambrano, María. El hombre y lo divino. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . Claros del bosque. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- . La España de Galdós. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1982.
- . El sueño creador. Madrid: Turner, 1986.
- . De la aurora. Madrid: Turner, 1986.
- . Senderos. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986.
- . Hacia un saber sobre el alma. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- . Pensamiento y poesía en la vida española. Madrid: Endymion, 1987.

II. Brines¹

a) Libros de poesía

1. Las brasas. Madrid: Adonais, 1960.
2. Las brasas. Valencia: Hontanar, 1971.
3. El santo inocente. Madrid: Poesía para todos, 1965.
4. Palabras a la oscuridad. Madrid: Insula, 1966.
5. Aún no. Barcelona: Llibres de Sinera, colección "Ocnos", 1971.
6. Insistencias en Luzbel. Madrid: Visor, 1977.
7. El otoño de las rosas. Sevilla: Renacimiento, 1986.

b) Poemas reunidos en plaquettes y cuadernos

8. Musa joven. Madrid: Cuadernillos de Madrid, 1982.
9. Desde Bassai y el mar de Oliva. Sevilla: Adelfos (Cuadernos de poesía), 1984.
10. Poemas excluidos. Sevilla: Renacimiento, 1985.
11. Poemas. Granada: Universidad de Granada, 1986.
12. La rosa de las noches. Avilés: Cuadernos de cristal, 1986.
13. Poemas africanos. Separata de Peñalobra, 57 (Primavera 1986).
14. Poemas. Málaga: Centro Cultural "Generación del 27", 1988.

¹He tenido la oportunidad de consultar la "Guía Bibliográfica de la obra de Francisco Brines", de Francisco Pérez Fernández, una de las más completas hasta la fecha y todavía inédita. Vaya desde aquí mi agradecimiento.

15. Poemas. Almería: Aula de poesía del Ayuntamiento de Almería, 1988.

c) Recopilaciones y antologías

16. Ensayo de una despedida. Poesía 1960-1971. Barcelona: Plaza-Janés, 1974. (Con prólogo de Carlos Bousoño).
17. Ensayo de una despedida. Poesía 1960-1981. Madrid: Visor, 1984.
18. Selección propia. Madrid: Cátedra, 1984. (Con prólogo del autor).
19. Antología poética. Madrid: Alianza, 1986. (Selección, prólogo y bibliografía de José Olivio Jiménez).
20. Poemas a D.K.. Sevilla: Mágico Intimo, 1986.
21. El rumor del tiempo. (Antología poética). Madrid: Mondadori, 1989. (Selección y prólogo de Dionisio Cañas).

d) Bibliografía sobre la obra de Brines

- Alvarado Tenorio, Harold. La poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del 50: Angel González, J. Caballero Bonald, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Francisco Brines. Bogotá: La Oveja Negra, 1982.
- Amusco, Alejandro. "Algunos aspectos de la poética de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos, 346 (abril 1979), pp. 52-74.
- Bellveser, Ricardo. "Francisco Brines." en Un siglo de poesía en Valencia. Valencia: Prometeo, 1975, pp. 151-158.
- Benítez Reyes, Felipe. "Algunos aspectos de la poesía de Francisco Brines." Fin de siglo, 8 (1984), p. 76.

- Benson, Douglas K. "Memory, tradition and the reader in the poetry of Francisco Brines." Modern Languages Notes, 99, (marzo 1984), pp. 308-326.
- Bousoño, Carlos. "Situación y características de la poesía de Francisco Brines." Prólogo a Brines, Francisco. Ensayo de una despedida. Barcelona: Plaza & Janés, 1974, pp. 9-94.
- Bradford, Carole A. "Francisco Brines and Claudio Rodríguez: Two Recent Approaches to Poet Creation." Crítica Hispánica, 2 (1981), pp. 29-40.
- . "El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos, 381 (marzo 1982), pp. 640-648.
- Cano, José Luis. "La poesía elegíaca de Francisco Brines." en Las generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama, 1974, pp. 193-198.
- Cañas, Dionisio. "La mirada crepuscular de Francisco Brines." en Poesía y percepción. Madrid: Hipérion, 1984, pp. 23-80.
- . "Palabras preliminares para un homenaje." Peñalabra (Cantabria), 57 (Primavera 1986), pp. 11-12.
- . "Francisco Brines: Plenitud y entusiasmo de un canto otoñal." Insula, 485-86 (abril-mayo 1987), pp. 32-33.
- Carnero, Guillermo. "Originalidad y fidelidad autobiográfica: Poesías completas de Francisco Brines." Informaciones (Madrid) 6 febrero 1975, pp.3, 4.
- Colinas, Antonio. "Equilibrio de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos, 302 (agosto 1975), pp. 479-481.
- Debicki, Andrew R. "Text and Reader." Poetry of Discovery. Kentucky: U.P. of Kentucky, 1982. (Hay traducción en castellano: Poesía del conocimiento. Madrid: Júcar, 1987).
- Defarges, Ricardo. "Francisco Brines, poeta esencial." Cuadernos Hispanoamericanos, 207 (marzo 1967), pp. 514-524.
- Delgado, Bernardo. "La obra completa de Francisco Brines."

- Jugar con fuego (Avilés), 1 (1975), pp. 35-43.
- Gallego, Vicente. "Claves para una visión del amor en Francisco Brines." Las Provincias, 25 abril 1987, pp. 29,30.
- . "El tema del amor en la poesía de Francisco Brines." Hora de poesía, 51-52 (mayo-agosto, 1987), pp. 55-66.
- García Martín, José Luis. "La poesía completa de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos, 420 (junio 1985), pp. 10,11.
- . "Francisco Brines." en La segunda generación de posguerra. Badajoz: Diputación, 1986, pp. 138-142, 262-269, 325-335.
- García Montero, Luis. "El tiempo de Francisco Brines." Olvidos de Granada, 9 (verano 1985), p. 15.
- Herrero, J. "Ensayo de una despedida." Reseña, 83 (marzo 1975), pp. 10,11.
- Jiménez, José Olivio. "Una poesía de la desposesión: Ensayo de una despedida de Francisco Brines." Diálogos (México), 75 (junio 1977), pp. 24-27.
- . "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad." Prólogo a Brines, Francisco. Antología poética. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- . "Una ética del vivir." Peñalabra (Cantabria), 57 (Primavera 1986).
- . "La poesía de Francisco Brines (sobre Las brasas)." en Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1972. pp. 417-495.
- . "Realidad y misterio en Palabras a la oscuridad (1966) de Francisco Brines." y "Sobre El Santo Inocente (1965), de Francisco Brines." en Diez años de poesía española 1960-1970. Madrid: Insula, 1972. pp. 175-204.
- Jover, José Luis. "La obra completa de Francisco Brines." Pueblo, 2 febrero 1975.
- Mantero, Manuel. "Francisco Brines y los perros que ladran." Poesía española contemporánea. Madrid: Plaza & Janés, pp. 199,200.

- Mena Cantero, Francisco. "Francisco Brines: Ensayo de una despedida." Cal, 7 (enero 1975), pp. 25,26.
- Molina Campos, Enrique. "Nota de conjunto sobre la poesía de Brines." Hora de poesía, 1 (1978), pp. 22-27.
- Ortiz, Fernando. "La poesía meditativa de Francisco Brines." Estafeta Literaria, 551 (noviembre 1974), 1395.
- . "Francisco Brines, un clásico vivo." Diario 16, 5 junio 1987, p. 2,3.
- Peña, Pedro J. de la. "Francisco Brines: un encuentro." Nueva Estafeta, 31-32 (junio-julio 1981), pp. 84-86.
- . "La sombra del padre en F. Brines." Las Provincias, 23 abril 1987, 28.
- Romaguera, Miguel. La Edad de Oro: Grecia (en la poesía de Hölderlin, Leopardi, Cernuda y Brines). Separata de Millars (Colegio Universitario de Castellón), VIII (1985).
- Sánchez Brito, M. "Francisco Brines, ayer tarde en el gabinete." El eco de Canarias, 3 marzo 1971.
- Silver, Philip. "New Spanish Poetry: The Rodríguez-Brines Generation." Book Abroad, 42 (1968), pp. 211-214. (Traducido en Insula, 270 (mayo 1969), pp. 1,14.
- Suñen, Luis. "Inteligencia y emoción." El País, 2 junio 1987, p. 31.
- Vilanova, Manuel. "Aproximación sentimental a la poesía de Francisco Brines", Fablas, 20 (enero 1971), pp. 17-20.
- Villena, Luis Antonio de. "De luz, de tiempo, de palabras, de hombres. Sobre la poesía de Francisco Brines." Insula, 338 (enero 1975), pp. 4-5.

e) Homenajes

- Cuervo. Cuaderno de Cultura. Monografía n. 1 (dedicada a Francisco Brines) Burdiel, Isabel (ed.). Valencia,

noviembre 1980.

Peña Labra (Cantabria), 57 (Primavera 1986).

III. Colinas

a) Libros de poesía

1. Poemas de la tierra y de la sangre. León: Diputación Provincial, 1969.
2. Preludios a una noche total. Madrid: Adonais, 1969.
3. Truenos y flautas en un templo. San Sebastián: Caja de Guipúzcoa, 1972.
4. Sepulcro en Tarquinia. León: Provincia, 1975. (Segunda edición en Barcelona: Lumen, 1976).
5. Astrolabio. Madrid: Visor, 1979.
6. Noche más allá de la noche. Madrid: Visor, 1982.
7. Jardín de Orfeo. Madrid: Visor, 1988.

b) Poemas reunidos en plaquettes y cuadernos

8. En lo oscuro. Rota: Cuadernos de Cera, 1981.
9. Sepulcro en Tarquinia (poema), con seis dibujos de Montserrat Ramoneda. Barcelona: Galería Amagatotis, 1982.
10. La viña salvaje. Córdoba: Antorcha de paja, 1985.
11. Diapasón infinito, con dos litografías, un grabado y una serigrafía de Perejaume. Barcelona: Tallers Chardon y Yamamoto, 1986.

c) Recopilaciones y antologías

12. Poesía, 1967-1981, con prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid: Visor, 1982. (Segunda edición: Madrid: Visor, 1984).
13. Dieciocho poemas. Ibiza: Caja de Ahorros de Baleares, 1986.

d) Novelas

14. Un año en el sur. Madrid: Trieste, 1985.
15. Larga carta a Francesca. Barcelona: Seix Barral, 1986.

e) Otras obras

16. Leopardi. Madrid: Júcar, 1974.
17. Viaje a los monasterios de España. Barcelona: Planeta, 1976.
18. Vicente Aleixandre y su obra. Barcelona: Dopesa, 1977. (Segunda edición: Barcanova, 1982).
19. Poetas italianos contemporáneos. Madrid: Editora Nacional, 1978.
20. Poesía y prosa de Giacomo Leopardi (edición crítica de los Cantos, Pensamientos, Diálogos y Diario del primer amor). Madrid: Clásicos Alfaguara, 1979.
21. Orillas del Orbigo. León: Ed. del Teleno, 1980. (Segunda edición en León: Breviarios de la Calle del Pez, Diputación de León, 1986).
22. La llamada de los árboles. Barcelona: Elfos, 1988.
23. Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi. Barcelona: Editorial Tusquets, 1988.

f) Bibliografía sobre la obra de Colinas

Cano, José Luis. "La poesía de Antonio Colinas." Insula, 399, 1980.

Delgado, Francisco G. "Antonio Colinas; la poesía como revelación." Insula, 356-357, 1976.

Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1972, 2 edición.

--. Diez años de poesía española, 1960-1970. Madrid: Insula, 1972.

--. "La poesía de Antonio Colinas." Prólogo a Colinas, Antonio. Poesía. 1967-1981. Madrid: Visor, 1984.

--. "La joven poesía española del momento: el lirismo total de Antonio Colinas." Escolios, California Estate University, 3, 1976.

Martínez Ruiz, F. "Astrolabio, de Antonio Colinas." ABC, 10 abril 1980.

Villena, Luis Antonio de. "Sobre Sepulcro en Tarquinia de Antonio Colinas." Insula, 354, 1976.