

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced 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.

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.

UMI

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

**El espacio poético mediterráneo
y la poesía de Francisco Brines
(Tradición, continuidad y actualidad)**

by



AMPARO VIGUER-ESPERT

Volume I

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1995

UMI Number: 9530924

**Copyright 1995 by
Viguer-Espert, Amparo
All rights reserved.**

**UMI Microform 9530924
Copyright 1995, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI

**300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103**

© 1995

Amparo Viguier-Espert

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April-27-95
Date

Dionisio Cañas
Chair of Examining Committee

April 27/95
Date

Othmar D. Pennillo
Executive Officer

Dionisio Cañas
Professor Dionisio Cañas

José Olivio Jiménez
Professor José Olivio Jiménez

José Muñoz Millanes
Professor José Muñoz Millanes

Dionisio Cañas
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

A la memoria de mi madre, Angeles Espert Sanchis,
de quien escuché el primer poema.

A mi padre, Vicente Viguer de los Angeles,
por haberme enseñado a querer los
lugares más recónditos de nuestra geografía.

A Helmuth que ensanchó mis horizontes meridionales,
al añadir al naranjo, al limonero, al pino, al ciprés y a la
palmera, el manzano, el abeto, el arce, el haya y el roble.

Nota Introductoria

Esta tesis estudia y trata de definir una actitud tanto vital como poética que por algunos críticos ha sido denominada, indistintamente, mediterraneidad o mediterraneísmo. La Naturaleza, el mundo real, por el que discurren las huellas de una cultura -- constituida, a su vez, por un mosaico de pueblos y modos diferentes de vida --, que les pertenece a todos los autores incluidos en nuestra investigación, la mediterránea, es una constante en el corpus poético de todos ellos. Sin embargo, la mediterraneidad es mucho más que un espacio referencial es un clima espiritual, una manera de sentir, de pensar, de actuar, en suma, de vivir.

Un problema que surge ante el intento de definir lo mediterráneo es la confusión tipológica, la inclusión, bajo este término, de textos que sólo tienen en común la aparición efímera de elementos de la naturaleza meridional, pero como hemos apuntado más arriba, la mediterraneidad es mucho más que lo antes señalado.

En muchos de los textos estudiados podemos constatar una fusión artística del tiempo y del espacio, sin embargo, la aproximación de las dimensiones espaciales y temporales no puede realizarse únicamente con la mención de términos o imágenes de tipo espacial. Uno de los métodos fundamentales de recuperación del tiempo pasado es el de la contemplación de los lugares en que transcurrió la anécdota que da pie al poema o al texto lírico.

Las figuras y los objetos que pueblan esos espacios de la fabulación de lo real despiertan el poder evocador del observador sensible. La sensación visual es la que despierta las realidades del pasado, pero también los otros sentidos tienen gran importancia en la vertebración del discurso artístico de los escritores que nos ocupan. Lo que el narrador dice sobre el Sigüenza mironiano es válido para los diferentes personajes poemáticos que vamos a encontrar en nuestro estudio:

Se cumple en Sigüenza lo que siempre necesitó al internarse en las contemplaciones y en el extasismo del paisaje y de los pueblos; sentir su raíz emocional, su propia tradición, su antigüedad con la raíz de su tierra: *in montes patrios et ad incunabula nostra*. Necesidad biológica y estética de haber sido y ser siempre allí . . . (Miró, O.C.,1162)

Los nombres de los lugares y el acto de nombrarlos tiene suma importancia en esta lírica. La palabra particular en el espacio y en el tiempo tiene la capacidad de descubrir la naturaleza interior, su esencia, la cual se la entrega al lector y éste la recibe como conocimiento. La mediterraneidad no ha despertado el interés de la crítica académica en España, ha sido objeto de mención muy breve aquí y allá por algún estudioso, pero no existe ningún trabajo extenso sobre este tema particular, por ello hemos querido dedicar esta tesis a su investigación y análisis.

En el primer capítulo se revisan los diferentes acercamientos y algunos pronunciamientos teóricos sobre el espacio como configurador del texto poético. Se dedica una sección a la constitución del espacio natural en el discurso artístico. En la última parte se estudia cómo la presencia del mundo y de la cultura mediterránea influye y configura la lírica escrita a orillas de este

mar. Ya los primeros poetas griegos conocidos recogen artísticamente este espacio, un paisaje de ricas tonalidades cuya luz se infiltra en el texto poético. Siglos más tarde, algunos poetas en búsqueda de un clasicismo vital centran su visión metafórica y existencial en el Mediterráneo, en lo que éste tiene de realidad y de utopía al mismo tiempo.

El espacio lírico mediterráneo en la tradición es el tema del segundo capítulo. La primera sección la constituye "La escuela paisajística árabe-valenciana". La poesía de Ibn Jafaya, Ibn Al-Zaqqaq y Ar-Rusafi se diferencia de la de otros poetas árabe-españoles por la importancia concedida en sus poemas a la naturaleza y a sus fenómenos. Impresiona constatar en la obra de estos poetas valencianos el registro tan amplio de voces correspondientes a la flora mediterránea. La vegetación (y su antropomorfización) aparece como una explosión de vida, de color; el paisaje se apodera de los versos del poeta estableciendo con él una íntima relación que lo llega a convertir, junto a la elegía, en protagonista de gran parte de los poemas.

Las siguientes secciones de este segundo capítulo son: Ramón Llull como figura de enlace entre el mundo árabe y el cristiano, y que, a su vez, con su teoría de la palabra, como portadora del sexto sentido, conecta con el "Elogio de la palabra" de Joan Maragall. El paisaje en la obra de Gabriel Miró no podía faltar en este estudio sobre la mediterraneidad, pues pocos autores han captado como él la esencia de lo mediterráneo. Sus espacios localizados en tierras alicantinas se van transmutando en espacios mitificados, así en Años y leguas las costumbres y el entorno natural de "La Marina" alicantina son

elevados a mitos universales. Juan Gil-Albert, con sus hondas raíces en lo helénico y en lo arábigo, sintetiza en su obra las dos corrientes más importantes del mediterraneísmo español. Esta doble tradición en las letras españolas diferencia a ésta de otras literaturas ribereñas del Mediterráneo.

El tercer capítulo, titulado "La mediterraneidad en algunas de sus manifestaciones en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX", se centra en la poesía del grupo Cántico de Córdoba y analiza cómo el sentimiento del sur configura la obra de Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier, y Mario López. Así mismo encuadra la obra de Carlos Barral y la de Jaime Gil de Biedma dentro del grupo poético de los años cincuenta, y más concretamente en torno a la revista Laye, de la que se empezó a formar el grupo poético barcelonés del medio siglo. Se dedica especial atención a lo mediterráneo en la obra lírica de Carlos Barral y a la poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma.

El cuarto capítulo, el más extenso de la tesis, está dedicado por completo a la mediterraneidad en la poesía de Francisco Brines, y cómo aquélla informa su lírica. Otros aspectos objeto de estudio son: el espacio extra-mediterráneo y el paisaje urbano. La poesía de la ciudad surge en la obra de Brines como fondo lírico, en un espacio que refleja la vida del hombre de finales del siglo XX. El paisaje urbano va adquiriendo cada vez más importancia en esta poesía. La imagen de la ciudad que el lector se forma por medio de la voz del personaje poemático está llena de connotaciones negativas

que se desprenden del enfrentamiento ciudad-naturaleza, sinónimos de enclaustramiento-libertad.

Con este recorrido hemos querido poner la obra de Francisco Brines en un marco más universal y dentro de una tradición secular, casi tan antigua como la misma palabra escrita. Siguen unas conclusiones finales, y a éstas un apéndice crítico con una bibliografía de crítica literaria.

Para terminar esta nota introductoria quiero expresar mi reconocimiento y gratitud a todas aquellas personas que me alentaron en el camino de la realización de la tesis. Ante todo, a mi Director, el Profesor Dionisio Cañas por lo que me ha aleccionado en este largo proceso, por sus sugerencias siempre acertadas, pero, sobre todo, por su actitud positiva y de apoyo a mi trabajo. No quiero dejar de mencionar el viaje que hizo a Cullera para encontrarse conmigo, cuando esta tesis estaba aún en su primera fase de gestación, lo cual demuestra la confianza que siempre tuvo en esta aventura. A mi maestro, el Profesor José Olivio Jiménez, que durante los años de estudio fue una fuente constante de inspiración. Confío en que su magisterio y entusiasmo por la poesía quede reflejado de algún modo en esta tesis. Al Profesor José Muñoz Millanes por su ayuda bibliográfica y por nuestras conversaciones estimulantes sobre poesía. A todos los miembros del tribunal por la atenta lectura del manuscrito gracias.

En mi lista de agradecimientos, siempre incompleta, no puede faltar tampoco el Profesor Isaías Lerner que con su rigor académico y su saber fue siempre un estímulo intelectual y un modelo a seguir. Quiero extender mi

agradecimiento a todos mis otros profesores del programa doctoral, en especial a la Profesora Carolyn Richmond por su profesionalidad y por el apoyo que me ofreció durante los estudios.

También quiero expresar mi más profundo reconocimiento a mis amigos Elaine y Gary, a Linda y Carlos, a Gioconda y Antonio, a Elisa, a Ernestina, y a Laura porque sin su ayuda y amistad esta tesis difícilmente habría visto la luz. Y finalmente a Helmuth por su ayuda incondicional y desinteresada a lo largo del doctorado, es por ello que una parte del mérito de este trabajo debería recaer sobre él, pues éste ha sido realmente un esfuerzo compartido. Gracias a todos.

ÍNDICE

Volumen I

	Página
CAPITULO I	1
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 La importancia del espacio como configurador del texto poético	1
1.2 El espacio natural	18
1.3 El espacio mediterráneo	29
Notas del capítulo I	53
CAPITULO II	56
2. EL ESPACIO POÉTICO MEDITERRÁNEO EN LA TRADICIÓN	56
2.1 La escuela paisajística arábigo-valenciana	56
2.2 Ramón Llull, el conocimiento a través de los sentidos	85
2.3 Joan Maragall y la importancia del paisaje	99
2.4 Lo mediterráneo en Gabriel Miró	113
2.5 La mediterraneidad en la obra poética de Juan Gil-Albert ..	130
Notas del capítulo II	148
CAPITULO III	151
3. LA MEDITERRANEIDAD EN ALGUNAS DE SUS MANIFESTACIONES EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX	151
3.1 El Grupo Cántico de Córdoba y el sentimiento del Sur	151
3.2.1 El grupo poetico barcelonés del medio siglo	193
3.3 Carlos Barral, figura clave del grupo barcelonés	199
3.3.1 Lo mediterráneo y Carlos Barral	206
3.4 Jaime Gil de Biedma y la poesía de la ciudad	224
Notas del capítulo III	243

Volumen II

CAPÍTULO IV	249
4. LA MEDITERRANEIDAD EN LA OBRA POÉTICA DE FRANCISCO BRINES	249
4.1 Consideraciones sobre la poesía de Francisco Brines	249
4.2.1 <u>Las Brasas</u>	270
4.2.2 <u>Palabras a la oscuridad</u>	284
4.2.3 <u>Aún no</u>	308
4.2.4 <u>Insistencias en Luzbel</u>	323
4.2.5 <u>El otoño de las rosas</u>	334
4.3 El espacio extra-mediterráneo	359
4.4 La ciudad en la poesía de Francisco Brines	378
Notas del capítulo IV	398
CONCLUSIONES	408
APÉNDICE CRÍTICO	417
Bibliografía del capítulo I	449
Bibliografía del capítulo II	454
Bibliografía del capítulo III	461
Bibliografía del capítulo IV	470
Bibliografía del apéndice crítico	486

CAPITULO I

1. INTRODUCCIÓN

1.1 La importancia del espacio como configurador del texto poético

Los estudios sobre la poesía española de la segunda mitad del siglo XX han estado marcados por una atención particular a la función del tiempo en dicha poesía (José Olivio Jiménez); posteriormente, la percepción poética, y sus funciones significantes, fueron estudiadas como un paso más entre los críticos de aquella poesía (Dionisio Cañas); y paralelamente la indagación sobre los mecanismos lingüísticos y en el papel del lector en esta poesía ocupó un lugar fundamental entre los críticos (Andrew Debicki). Nosotros intentamos, sin desatender estas tres corrientes de la crítica, concentrarnos en una parcela trascendental en la cual se unen estas tres "aportaciones" a los estudios de la poesía de Francisco Brines: en el estudio del espacio poético en general (y del mediterráneo en particular) como aglutinador del tiempo, de la percepción y del lenguaje.

Desde los comienzos de la historia literaria, algunos de los pasajes más memorables y famosos de las obras en prosa y poesía más conocidas son

descripciones de lugares. Se han escrito, en efecto, multitud de novelas de una calle, de una pensión, de una taberna, de un hotel, de una mina, de una aldea, de una zona determinada del campo o de la montaña, de un suburbio o de una ciudad. En este tipo de narración, el espacio es un marco y determinante que configura los hechos y las figuras del relato. La necesidad de situar los hechos y las figuras en un ambiente lo más conocido posible, hace que el paisaje natal cobre, en ciertos autores, una importancia radical. Así, en las novelas de Emilia Pardo Bazán, en las de Vicente Blasco Ibañez, en las narraciones cortas de Pío Baroja encontramos siempre los mismos escenarios. Decía Baroja, refiriéndose a sus novelas: "Al escribir yo novelas del siglo XIX no lo he hecho por buscar con intención una época sin brillantez y sin grandeza, sino por colocar las figuras en un ambiente próximo, comprensible y explicable" (Azuar, 102). Los paisajes presentados por Gabriel Miró y que constituyen la parte más notable de su literatura, fruto del descubrimiento de un paseo, o de una excursión, pertenecen, casi en su totalidad, al Levante español; son pues paisajes natales del autor. En muy pocas ocasiones encontramos otras geografías diferenciadas.

Novelas de las que nos acordamos espacialmente tendrán siempre como condición una concepción tanto intuitiva como sensual. Aunque los destinos humanos de los protagonistas tengan mayor importancia, serán los paisajes, los pueblos, determinadas casas y habitaciones, los jardines y los caminos lo que, sin embargo, vuelve a la memoria en forma de imágenes, y no las conversaciones, los procesos dramáticos o los comentarios del narrador. El

espacio, debido a la importancia de la memoria, no se olvida. El recuerdo del espacio sirve de vehículo de acontecimientos humanos; se olvidan los nombres de los personajes, pero los lugares donde actúan y sufren se recuerdan perfectamente. Con ello queda dicho implícitamente que el espacio solo, es decir, sin relación humana, nunca puede tener importancia poética (Hillbrand, 444-446)

La poesía se sirve de imágenes de lugares para crear ambientes y sentimientos. Aun en poetas donde las fuentes de inspiración son literarias, donde se escuchan los ecos y la transmutación de lo leído, recordado y oído, donde el número de citas directas o indirectas es importante, existen los espacios de la propia experiencia, del recuerdo. Así, junto a los paisajes de la imaginación nacidos de las lecturas, la reflexión y la tradición, y, quizá, de los sueños privados, encontramos los de la memoria (Gardner, 316-319). Las imágenes espaciales, captadas en la infancia o en la adolescencia -- cuando más se graban en la sensibilidad del artista -- suelen ser esenciales en la configuración de un universo poético. Por ejemplo, el contacto de Pablo Neruda con las tierras del sur de Chile, con aquella naturaleza primitiva condicionó, posiblemente, para siempre el caudal de sus versos. En sus memorias leemos:

Se comenzó por infinitas playas o montes enmarañados una comunicación entre mi alma, es decir, entre mi poesía y la tierra más solitaria del mundo. De esto hace muchos años, pero esa comunicación, esa revelación, ese pacto con el espacio han continuado existiendo en mi vida (29-30).

La poesía de Rosalía de Castro está igualmente relacionada con el entorno gallego, así como los poemas de Rafael Alberti con las impresiones recibidas en su Cádiz natal, la luz de la bahía, su cal, su ambiente marítimo, es presentado siempre como idílico, y esto en el poeta no es puro recurso literario. El lo siente, lo vive así. Su mirada que tantos paisajes ha recreado, vuelve siempre la vista a la ciudad milenaria como símbolo de máxima belleza, pero lo que más deslumbra su imaginación es el entorno marinero que él ha universalizado, y al que nunca se cansa de cantar. En cuanto a Luis Cernuda, el cromatismo que destellan algunos poemas y prosas, la naturaleza que nos presenta está inspirada en el recuerdo de la Andalucía de su niñez y juventud. En el caso de Francisco Brines, nos parece que su poesía sin el contrapunto luminoso y esperanzador de Elca, sin ese lado sensual mediterráneo de exaltación de la vida, posiblemente no ocuparía el lugar que hoy disfruta dentro del panorama de la poesía española contemporánea. No es aventurado decir que una de las bases de la concepción poética de Brines está en el paisaje. Pero el paisaje que parece inmantarlo es siempre uno, que le sirve de punto de partida, como referencia obligada, para describir cualquier otro lugar del mundo, y del que no puede desligarse jamás. Esta fijación por el entorno del litoral valenciano arranca desde sus primeros poemas, y a partir de entonces será el eje de gran parte de sus versos, bien porque lo está mirando o porque lo recuerda desde la lejanía. Geografía e historia son las dos coordenadas que condicionan la biografía de cada uno de nosotros. En palabras de Manuel Alvar: "la geografía condicionó lo que con sus ojos quería(n) ver; la historia, la

manera de verlo . . ." (154). Ese retorno al origen significa, entre otras cosas, un intento de recuperar el pasado y con él lo que algunos críticos llaman "el tiempo sagrado" (Talens, 299).

El espacio en la obra de arte aparece como una categoría igual a la del tiempo, es más, el artefacto verbal se constituye sobre un eje espacial y un eje temporal; el espacial remite a la oposición **aquí-allá** y el temporal a la de **ahora-entonces**; el personaje de la obra imaginaria se mueve entre esos dos pares polares, y un futuro incierto. El espacio es, pues, un elemento constituyente de la poesía, el seismógrafo que registra la perspectiva del autor, pero este universo del texto artístico, conformado por una estructura espacial-temporal, no existiría sin un lector que lo actualizara, y lo concretizara en el acto de lectura (Maatje, 392). Las obras literarias rechazan normalmente procedimientos sencillos en favor de estrategias descriptivas que manipulan y complican el proceso de lectura, las cuales mediante mecanismos como la retención transitoria, y la gradual revelación de información, fuerzan al lector a rellenar los huecos de indeterminación del discurso, y a revisar hipótesis y actitudes formadas previamente a la lectura. Así, independientemente de la cualidad estática del objeto representado como una entidad que se extiende en el espacio, su representación en un medio temporal se convierte en algo notablemente dinámico (Sternberg, 84).

El espacio en la obra es, pues, una de las dos categorías principales del artefacto verbal; por ello un análisis de la constitución del espacio, así como un análisis del tiempo (y de la percepción de ambos) en la obra pueden descubrir

aspectos esenciales de la estructura del texto que se desee interpretar (Maatje, 402). En el caso de la poesía de Francisco Brines, podríamos aplicar lo que Helen Gardner escribe sobre la obra lírica de T.S.Eliot: que si el sentimiento de la temporalidad constituye el alma de la poesía de Eliot, el sentimiento del lugar es su cuerpo. "Como el cuerpo y el alma en su unión hacen el hombre, así en la poesía de Eliot, el **aquí** es inseparable del **ahora**, y el **allí** del **entonces**" (Gardner, 320). El personaje poemático brinesco se instala en un mundo existente tan real como el del yo. Y dado que lo real es lo que interesa -- universo y sujeto --, ocupa un espacio y tiene lugar en un tiempo (Bousoño, 69).

En este día de septiembre en Elca
 nada ha pasado, salvo el tiempo de oro
 que fallece apacible con la tarde.
 Poblado con las sombras más queridas
 he ocupado mis sueños frente al mar,
 y era un olor de rosas, y un tumulto,
 los negros aposentos de mis ojos.
 Con tanta levedad, como su olor,
 cayeron dulcemente los jazmines.
 Y en este día de septiembre lento
 todo es ganado, salvo que he perdido
 un día de mi vida para siempre.
 ("Los ocios ganados", 1-12)

Para Carlos Bousoño, la singularidad de toda experiencia se convierte en la piedra de toque de la lírica de Brines:

El **instante irrepetible** de la conciencia, en relación con el instante, también irrepetible del mundo exterior, se constituirá, pues, en el tema principal de esta poesía . . . porque se trata de una estética realista que ama lo concreto, o sea lo que aparece, por definición en un **aquí** y en un **ahora**. Y como todo instante de una y otra clase, tanto del orbe de fuera como del de dentro, es un corte en el curso de una corriente, y en un corte de esa especie lo diferencial con respecto al antes y al después de ese

mismo flujo sólo puede ser un matiz, se deduce que el arte de Brines se especialice en la matización, e intente expresar esas sutiles variaciones y entreveramientos en que consisten la conciencia y el mundo, considerados ambos en uno o varios de sus empíricos instantes . . . (Bousoño, 69).

Para Ernst Cassirer, el espacio estético es una representación -- sin ser su copia --, de un espacio concreto, vital y verdadero que ha sido creado mediante el sentimiento y la fantasía, y constituye de por sí una nueva realidad (27). Para Dirk Niefanger, la espacialidad de la imaginación crea un "lugar cualquiera" más allá del lugar de la recepción, más allá de la realidad, "aun cuando una realidad conocida de tipo geográfico o temporal sea el escenario del texto artístico" (111). Pero por su mera esencia verbal, el espacio representado se ha alejado de un modo irreparable de su modelo, aun cuando se constituyó con intención mimética (Niefanger, 46).

Dado que el lenguaje nos viene cargado por la tradición de una serie de significados diferentes, determinar el valor semántico estricto de la palabra "espacio" es problemático. Existe una radical inestabilidad semántica sobre esta voz: la filosofía pregunta por su esencia, y su importancia, mientras que la psicología quiere saber cómo un lugar es percibido y vivido. A nosotros no nos interesa el espacio en su aspecto tridimensional, en su abstracción y en su sentido general, tampoco nos interesa el espacio geométrico, físico o astronómico. Lo que a nosotros, como estudiosos de la literatura, nos interesa es el espacio literario, como un elemento constituyente del universo de ficción, "cuya esencia consiste en marcar la relación del sujeto consigo mismo, con su existencia, con su ambiente" (Heidegger, 101). Visto el espacio de un modo

general, ofrece un sistema para organizar y ordenar el actuar humano (Assert, 3; Niefanger, 40). Marca un cierto orden en el texto, en el que la sucesión de la acción se estructura por una serie de signos y evoca condiciones que, siendo ficción, parecen plausibles.

Se puede contemplar la constitución del marco imaginario como una de las funciones de organización textual más importantes; además de ello el espacio sirve, en combinación con otros elementos de contenido, como punto de partida de una serie de movimientos en el texto, que determinan la estructura de la obra literaria: a él se anudan recuerdos -- el espacio como "museo del alma" (Hillbrand, 442) --, pero también puede representar procesos psíquicos, símbolos y motivos que en el proceso de lectura pueden ser reconocidos de nuevo, y, finalmente, se pueden dar en él los discursos más diferentes (Niefanger 49-50).

Las condiciones ficcionales, que serán evocadas en la representación del espacio, deben de actuar como interpretaciones de ambientes. El ambiente creado de este modo tiene que ser descrito evidentemente más como efecto de la recepción que como inherente al entramado del texto, mientras que las condiciones ficcionales marcan las estructuras semánticas del texto. Sin embargo, los sentimientos de los protagonistas pueden ser descritos en relación con su experiencia espacial; estos tienen ya de por sí una valencia ficcional y son comprensibles tanto mediante el proceso de recepción como en la estructura del texto (Niefanger, 51).

El crítico literario concibe el espacio en su calidad natural, física e inmediata como la auténtica materia de la literatura, como el lugar que registra la perspectiva del autor y donde tiene lugar la percepción sensorial. Leonard Lutwack discute varios términos ("place, scene, setting, landscape, space") para enfocar su estudio, The Role of Place in Literature, y entre ellos elige "place", **lugar**, por no considerarlo tan distante de la experiencia sensorial e imaginativa que conforma el significante, como el término "espacio", sujeto de análisis filosófico y científico (Lutwack 27).

En "El lugar del canto", Jose Angel Valente se pregunta, sin dar una respuesta a su indagación, en qué momento histórico se produjo la sustitución del concepto de lugar por el más abstracto de patria que llegó a absorber el primero. A pesar de que este escrito data del año 1971, y, hoy, el término patria ha caído en desuso, algunas de sus apreciaciones nos parecen válidas y muy acertadas. Valente manifiesta que "el lugar es el punto o el centro sobre el que se circumscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad" (Valente, 18). En algunos escritores coinciden universo y lugar, como se podría decir a propósito de la Oleza de Gabriel Miró, o de El Puerto de Santa María y la bahía gaditana de Rafael Alberti, o del Moguer de Juan Ramón Jiménez, o de la Elca de Francisco Brines.

En el espacio lírico falta la actitud objetiva, según Gaston Bachelard "el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido"

(García Berrio, 408). El espacio literario comunica de modo subjetivo lo percibido, vivido y sentido por el personaje. La poesía, en tanto que fenómeno expresivo y comunicativo, tiene que partir forzosamente de la naturaleza específica del hombre y de sus peculiaridades constitutivas, físicas e imaginarias. Entre ellas, queda fuera de duda que las coordenadas espaciales, con las temporales, constituyen las formas más radicales de la sensibilidad.

La Poética de la imaginación tiene en los símbolos de Bachelard una mediación literaria, basada en la psicología junguiana de los arquetipos. Su Poética del espacio no es realmente una poética del espacio, sino una investigación fenomenológica de determinados símbolos, como la casa, el armario, el cajón, los nidos, las conchas, las esquinas. Todos ellos representan imágenes de la intimidad, estrechamente relacionadas con el vivir; Bachelard las denomina "imágenes del espacio feliz". El filósofo francés es consciente de que la imagen poética, en contraposición a la percepción, se produce de modo inesperado, que con frecuencia puede estar fuera de una causalidad lógica, y, sobre todo, que puede variar, es decir, que no está fija como un concepto; no obstante, no extrae las consecuencias poetológicas que hubiera tenido que sacar. El punto de partida y objeto de la investigación de Bachelard es la psique del escritor y del lector, sus recuerdos y sueños, que comprueba siguiendo un método temático, avalado por ejemplos tomados de la literatura. No parte de los textos para investigar, bajo el punto de vista poetológico y fenomenológico, lo especial del espacio literario representado. Tampoco el criterio parcial con que estudia cada vez espacios más pequeños

-- solamente analiza "los espacios felices" -- es adecuado para poder hablar de una real poética del espacio. En resumen, su poética es un análisis de un topos literario (Assert, 14). Sin embargo, la casa es en muchos poemas de Brines y en tantos otros poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX símbolo de la soledad y, por tanto, de la infelicidad.

En Philosophie der symbolischen Formen, Ernst Cassirer estudia la constitución y la estructura del mundo espacial y temporal en el pensamiento mítico. El espacio mítico de Cassirer presenta puntos paralelos a los que constituyen el espacio imaginario en poesía. En la observación de las formas simbólicas, parte del enunciado verbal, en el que observa dos movimientos diferentes: uno que va de la expresión mimética a la formación de la analogía y otro de la expresión analógica a lo simbólico. Cassirer considera a los deícticos, a los cuales relaciona con el punto de partida y de llegada de una acción, muy próximos a lo mimético. La lengua, mientras es analógica, funcionaliza elementos, es decir, un elemento puede prescindir de su expresión individual y de su significado para poder ser usado para otros significantes. Sólo en el pensamiento mítico puede reaparecer la forma máxima de la individualidad. El enunciado simbólico no se adquiere a lo largo de un desarrollo histórico, sino en la creación artística consciente, que deja visible la tensión entre la realidad y el símbolo. Cassirer reclama esta diferencia entre la expresión sensorial y el significado simbólico en el texto literario, pues, de no ser así, el significante sólo sería una reproducción de lo dado y se quedaría muy por detrás del original (Assert, 30).

En el caso de la obra de Brines (y esto nos lo confirma su último libro de poemas), con el paso del tiempo el espacio mediterráneo, el de su infancia, se ha ido erigiendo en un mito duradero frente a la fugacidad del tiempo.

Para Cassirer el concepto de espacio no implica una idea concreta, sino que tiene valor como organizador de una serie de sistemas de tipo estético, físico o mitológico. Sin embargo, en sus escritos la imaginación espacial representa siempre un constituyente del acto imaginario. Por ello la plasmación del espacio en el material verbal del enunciado literario tiene una importancia especial, pues conforma la estructura imaginaria como rasgo estético de la poeticidad, al mismo tiempo que crea una frontera en el discurso (Hillebrand, 5-36).

En Die Geschichte des Horizonts, Albrecht Koschorke estudia el horizonte como una línea de referencia que se constituye para organizar el empirismo. Utilizando sus palabras, "el horizonte organiza el campo de la percepción y marca, al mismo tiempo, la frontera y su tránsito" (7). De este modo, el trazo de un borde espacial y su paradigma ofrece una orientación, pero los lindes del espacio están especialmente determinados por los límites de la capacidad de comunicación de nuestra lengua, en lo que se refiere a la constitución imaginaria del espacio y, en especial, a su discurso correspondiente (Niefanger 42). La construcción de un espacio se percibe por una serie de signos que tienen que ser interpretados como señales que muestran sus límites y estructuras. En su sentido más estricto, espacio significa una unidad óptica cerrada.

El sujeto de la enunciación desarrolla un sistema rápido de coordenadas de las relaciones espaciales, nunca uno fotográfico, y es de suponer que el paisaje o la casa de su imaginación nunca coincidirá con la imagen que de ésta reciba el receptor del mensaje. Sin embargo, evocar pertenece a la cualidad específica del arte, evocar precisamente con medios de exposición limitados, la esencia de sus intenciones narrativas por medio de imágenes. Cada lector verá una casa diferente, otro paisaje, pero, lo destacable aquí es la intencionalidad poética del espacio imaginario, su valor antropológico, y la intensidad ambiental y emocional con la que el poeta lo ha cargado (Hillbrand, 445). Preguntas inevitables serán: ¿cómo experimenta el personaje poético, cómo experimenta el lector el espacio, cómo aparece éste en su integración épica, de qué modo contribuye él a la construcción de una cosmovisión sensual e inteligible en la obra de arte? (Hillbrand, 459)

La literatura no trata de copiar lo existente, la exposición espacial en un texto literario no es nunca la copia del mundo sino un modelo. ¿Y cómo se puede representar el espacio en la literatura? La literatura sólo puede sugerir el espacio por medio del lenguaje, por ello su representación en textos artísticos es un acto de mediación, y el lugar imaginario es un espacio interpretado, cuya constitución es, hasta un cierto grado, independiente de los nombres de los lugares y de su descripción (Assert, 66-67). En contraposición al espacio de orientación real, tenemos en el arte la representación del mundo concreto ante nosotros, pero no ese mismo mundo (Hillbrand 459-460). Sin embargo, la representación del mundo real en literatura tiene que satisfacer los

estándars de verosimilitud. El discurso figurativo está o parece estar gobernado por las convenciones de verdad que pueden ser confirmadas y las reglas de verosimilitud. El lector espera la imagería que soporta la aceptabilidad de la representación primeramente ofrecida en términos literales (Riffaterre, 107), ya que "al nombrar un lugar se pretende, en cierta manera, representarlo" (Lutwack 27).

El modo, como la lengua representa el espacio, no tiene una cualidad estática sino dinámica; determinadas palabras, como las expresiones onomatopéyicas, especialmente palabras deícticas, mención de lugares, sustantivos concretos evocan una idea más intensiva del espacio que otras (verbos, conceptos abstractos, conjunciones) (Assert, 31).

La atención paralela hacia el espacio y el tiempo es una característica del lenguaje que utiliza una gran cantidad de formas asociadas y complementarias del verbo: los adverbios de lugar y giros adverbiales (*aquí, allá, cerca, delante, detrás*, etc). La deixis con su doble indicación espacio-temporal, es una localización y una actualización. Por su parte el tiempo está reforzado por los signos adverbiales o adverbios de tiempo (*hoy, ahora, mañana, tarde, pronto*, etc), sin olvidar la relación más elemental e indicadora de mayor o menor proximidad respecto al sujeto de los pronombres *éste, ése, aquél* que permite definir elementalmente la situación espacial-temporal. El espacio lingüístico es egocéntrico. El hablante es el yo y su punto de vista es el centro de las coordenadas espacio-temporales del texto literario (Criado, 91-92).

Cada lugar en el que se encuentra el ser humano está conectado a su vez con un lugar que él se imagina, siente o piensa. Esto es especialmente

válido para los desplazamientos y los viajes, el *aquí* tiene, en cada una de las etapas, el *allí* de la meta delante de los ojos. En el *aquí*, *ahí* y *allá* se expresan verbalmente las intenciones. Un *ahí* sin un *aquí* desde el que se habla, y con el que se está en una determinada relación, es impensable. Siempre que se emita un *allí* y un *aquí* entran en relación dos lugares que bien se separan uno del otro o se unen; de ello podemos deducir que el ser humano lleva siempre consigo su propio espacio, que casi siempre suele ser el de su tierra natal (Assert, 66). Lo conocido nos es familiar, por ello tenemos listo un marco de relaciones en el que cada nueva experiencia tiene que ser ordenada de modo tipológico, es decir, se proyecta como tema de "un horizonte" que se une al conocimiento habitual (Smuda 15-17).

La sinécdoque y la analogía -- transfiriendo el significado de una palabra a otra -- son dos de los medios de los que se vale la literatura para crear los espacios imaginarios que no podemos percibir totalmente. La analogía del microcosmos al macrocosmos permite a los escritores incluir en su repertorio lugares o demasiado pequeños o demasiado amplios o demasiado lejanos para ser ocupados por el ser humano (Lutwack 39).

Todos los espacios si están tomados de una realidad geográfica o de la fantasía, de la literatura o de la vida real sirven para crear el entramado figurativo, y con ello sacrifican parte de su realidad concreta. La mente elige automáticamente casas en un paisaje desconocido que la ventanilla del tren o del auto ilumina, y con un poco de esfuerzo es capaz de transformar todo, incluso los ambientes más prohibidos en las utopías más brillantes (Lutwack, 32).

Como todos los materiales que conforman la literatura, el espacio tiene un valor literal y uno simbólico, una función sirviendo a dos fines: uno

geográfico y otro metafórico. Sin embargo, en el análisis final llegamos a la conclusión de que todos los lugares en la obra literaria se construyen con intención simbólica, ya que en sus propiedades físicas no hay nada que sea inherentemente afectivo. Sus cualidades están determinadas por la respuesta subjetiva del lector que variará de acuerdo a su edad, género, formación, y preferencias (Lobsien, 85). Hay que tener en cuenta que la categoría de "lector" no es la de una abstracción situada en el limbo del tiempo, sino una persona concreta, en un tiempo y un lugar determinados, los cuales condicionan su lectura.

Sin tener cualidades específicas para mantener una significación fija, no sorprende que las diferentes tradiciones hayan fracasado en asignar respuestas emocionales constantes a ciertas propiedades físicas, y que la ambigüedad y el cambio caractericen la herencia cultural. A pesar de ello, la literatura es una de las instituciones comprometida a conceder valores a los lugares. El espacio no es en sí bueno ni malo, interesante o aburrido sino en los valores adscritos a él (Lutwack 33-35).

Después de este recorrido teórico, podemos afirmar que todas las posturas críticas coinciden en que la constitución del marco imaginario es una de las funciones de organización textual más importantes, al mismo tiempo que marca la relación del sujeto consigo mismo y con su ambiente. Por ser considerado como el lugar donde se registra la perspectiva del autor, el espacio lingüístico es siempre subjetivo, ya que representa el espacio captado por la imaginación y éste nunca es un espacio indiferente sino uno muy

personal. También la aseveración de Cassirer que el espacio estético, creado mediante la fantasía y el sentimiento, es una recreación -- sin ser la copia -- de un espacio real, tiene validez general. Niefanger, por su parte, insiste en que aun cuando el lugar imaginario sea un modelo de la realidad, al constituirse en el discurso artístico se aleja de ésta, opinión compartida por Bodo Assert, al afirmar que el lugar imaginario es un espacio interpretado, cuya constitución es independiente de los nombres de los lugares y de su descripción. Todos los pronunciamentos teóricos sobre la fabulación del espacio insisten en que la representación del mundo real en literatura tiene que satisfacer las convenciones de verosimilitud para que el lector acepte la representación ofrecida. El lenguaje se sirve de expresiones onomatopéyicas, de los deícticos, de giros adverbiales, de sustantivos concretos que evocan una idea intensa de lugar para crear los espacios imaginarios, así mismo se vale de la sinécdoque y de la analogía para constituir aquellos espacios que no podemos percibir en su totalidad por ser demasiado grandes o demasiado pequeños. Estos mismos medios retóricos los vamos a volver a encontrar en textos en los que imágenes de la naturaleza informan el discurso literario. En el próximo apartado nos vamos a concentrar en la constitución del espacio natural en el texto artístico y en cómo éste ha sido interpretado por la crítica.

1.2 El espacio natural

La percepción de una fracción de naturaleza es un acto productivo por el que se constituye el paisaje (Lobsien 6). En "Philosophie der Landschaft", Georg Simmel manifiesta que el paisaje se constituye como correlato de una producción consciente y específica que primeramente se realiza como acotación. De las innumerables conexiones de los fenómenos naturales se produce una escena. Esta escena se considera entonces como una unidad, como parte original de un todo que representa la totalidad (Lobsien, 6). Para Simmel, según Lobsien, el exponente más importante de la unidad de lo que percibimos como paisaje es el ambiente, nacido precisamente de ese conjunto. Es decir, la unión de los diferentes elementos y el ambiente que nos comunica el paisaje no son sólo dos aspectos del mismo acto, sino que es la posterior división de un mismo acto anímico. Este ambiente no es una proyección subjetiva ni tampoco posee una calidad objetiva, es un correlato del proceso creado por la unidad, que tiene lugar entre la naturaleza percibida y la imaginación del observador (Lobsien, 7).

La Naturaleza se considera visual y conceptualmente como algo dialéctico, frente a lo creado por el ser humano, es decir, aquello que se opone como mundo exterior a la creación humana. Para Joachim Ritter, "el paisaje es la naturaleza que se actualiza estéticamente en la mirada de un observador que siente" (18) y es fruto y producto de la mente teórica. Las montañas y el mar no son en sí paisaje, se convierten en paisaje cuando el ser humano sin

ningún fin práctico lo goza. Es naturaleza, pero su recepción es creativa -- cambiando su forma de modo estético --. "Una fracción de la naturaleza solamente puede ser denominada paisaje si es observada como tal, es decir, si es mirada, pintada, o descrita de un modo específico" (Niefanger, 44).

Por su parte Gerhard Hard manifiesta que el "paisaje es una sección de naturaleza de ciertas dimensiones y con cualidades determinadas de amenidad y vivencias; una sección de naturaleza, que se puede observar desde un punto determinado y que se puede experimentar como paisaje" (Lobsien, 4). El paisaje no está sencillamente delante de nosotros, no nos ha sido dado como un objeto, se constituye bajo las condiciones de una orientación especial, se forma dependiendo de determinadas exigencias, de una conciencia histórica. Según Lobsien el término historia significa que "paisaje es siempre naturaleza percibido en una perspectiva especial . . ." (Lobsien, 5). De acuerdo con

J.Wagensberg, la operación de percibir puede realizarse según distintos grados de iniciativa: así, "ver" es captar la información que acude a nuestra área de percepción según las circunstancias; "mirar" implica ya la selección de los datos del entorno en razón de nuestra curiosidad; "observar" es extraer información manteniendo la mirada atenta, y "experimentar" equivale a aumentar la información actuando sobre el mundo . . . (Nuñez, 56).

Alfred Smuda expone que por contener las condiciones ideales, el panorama que el observador divisa desde un alto constituye la causa de la formación histórica del paisaje estético. Solamente vemos paisaje si modificamos nuestra percepción hacia la Naturaleza. Como sólo se puede ver lo que uno se imagina, la imaginación juega un papel importante modificando la percepción. Depende de la respuesta consciente, del afecto por lo que

tenemos ante nuestros ojos, si nosotros percibimos naturaleza o vemos paisaje.

El paraje natural significa para el hombre de este siglo una huida del mundo del trabajo cotidiano, el idilio, en el que las obligaciones diarias desaparecen en el tiempo del ocio. La sociedad posindustrial, por la preponderancia del sector terciario, posibilita a los residentes en las ciudades una vivencia de la naturaleza que excluye la dependencia económica de ella: una auténtica experiencia del paisaje, como en el cuadro de paisaje más famoso de Poussin, "Et in Arcadia ego". Esto también quiere decir que los paisajes estilizados en el arte pueden preformar la percepción de la naturaleza en el observador culto. La cadena de modelos de percepción de la naturaleza se extiende desde un cuadro de Vicent Van Gogh a uno de Claude Lorrain pasando por una tarjeta turística que reproduce cualquier valle alpino, o playa mediterránea. Bajo el fondo de las condiciones de la vida burguesa, enajenada del mundo natural, crecen simultáneamente, pero en sentido inverso, la ilusión por un mundo natural intacto, y la destrucción del medio ambiente por el éxodo masivo hacia los últimos reductos paradisíacos de nuestro tiempo (Lobsien, 3).

Las imágenes verbales son variantes de clichés culturales o de lugares comunes que trascienden, preceden o acortan cualquier simple oposición entre lo visual y lo verbal. Las figuras descriptivas derivan su energía de la idealización, de los excesos y de la hipérbole del orden cósmico (Hamon, 42). Para algunos de los teóricos de la descripción, la Ekphrasis está justificada cuando el lugar o el objeto descrito causa tal emoción y anhelo en el emisor

que entonces éste decide con sus palabras provocar en el lector una emoción similar. Según Alain Buisine, ya es tiempo de reconocer que la descripción literaria presupone tanto un escritor como un observador, que es tanto una cuestión del ojo como de la pluma, y que la mirada imaginaria adoptada en la descripción no puede ser disuelta en acrobática sofistería lingüística. La estructura nunca podrá hacer exhaustivo el proceso descriptivo: el ojo será siempre necesario (Buisine, 262). "Video ergo sum, el mundo no existe, excepto si yo lo describo" (Buisine, 272).

Lobsien trata de explorar, a través de definiciones, cómo el concepto "paisaje" ha ido formándose y cambiando. Las definiciones dejan ver claramente la característica central de este concepto: una relación de tensión y de dependencia entre el escenario natural y una actitud hacia él, o motivada por él. Así, para la tradición inglesa del Oxford English Dictionary, paisaje es un término técnico de la pintura, que posteriormente amplió su acepción para denominar, también, un entorno natural. Originariamente, paisaje significaba la representación, por medio de imágenes visuales, de la naturaleza, es decir, un tipo especial de pintura, un cuadro representando un escenario natural del interior del país, distinguiéndolo de un cuadro con motivos marinos, o de un retrato. Sólo en el siglo XVIII se empezó a generalizar y aplicar este concepto también a los objetos representados por la pintura, es decir, al paisaje mismo que es considerado como una vista de un escenario natural que puede ser percibida de una sola vez desde un punto; una sección de escenario campestre.

También el diccionario Webster define las dos aplicaciones de modo similar: paisaje es, por un lado, un cuadro representando una vista de un escenario natural; por otro, una porción de tierra o territorio que el ojo puede abarcar en una sola mirada, incluyendo todos los objetos vistos. De esta historia del concepto de paisaje, se puede deducir la hipótesis que la percepción del paisaje natural, así como su representación literaria, está claramente influenciada por la pintura. Si paisaje es sinónimo de cuadro de paisaje, y luego de escenario natural percibido, se puede suponer que el entorno se mira con ojos de pintor de paisajes. Sin embargo, para Eckhard Lobsien, la pregunta es si la pintura paisajística puede marcar estos tipos de percepción o si ella misma hace uso de ellos (Lobsien, 5).

Pero mucho antes que la pintura de paisajes se estableciera como género, la imaginería natural era parte integral de la lírica, aunque no fuera un tema en sí sino que servía para intensificar y reforzar el tema central del poema, normalmente de tipo amoroso. En la poesía de tipo moral, su protagonismo fue mayor, la vida sana del campo era comparada a la vida vana de la ciudad y de la corte, siguiendo la larga tradición de Horacio y Séneca (Woods, 15). No consideramos aconsejable buscar en el arte pictórico una teoría básica del espacio natural en la literatura, aunque podamos aprender de la historia de la pintura cómo el poder de la tradición afecta el modo de percibir el mundo. El pintor y el poeta se valen de medios muy diferentes para crear su arte. En la exposición verbal los puntos de vista, como lo formula Ingarden, se tienen listos, mientras que en la pintura se presentan visualmente. La

constitución del artefacto literario se funda en su esencia verbal que activa la evocación por medio de la imaginación. El arte conceptual desea elevar la capacidad de imaginación de la instancia estética (Smuda, 10).

El poeta se atiene al concepto, crea representaciones perceptivas sometidas a las leyes de la percepción y a las convenciones histórico-culturales. Cada poema es una imagen, una metáfora; independientemente de la cantidad de figuras que contenga, el poema entero, por su carácter ficticio, constituye globalmente una metáfora, una aserción imaginaria, y es precisamente en el uso de la metáfora donde el arte poético es superior al pictórico: las imágenes verbales crean un universo muy rico, por medio del que "conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual, que nos permite con lo más próximo y mejor conocido alcanzar contacto mental con lo remoto y difícil de aprehender, lo que nos cuesta trabajo no ya nombrar, sino también pensar . . ." (Nuñez, 168-9).

La gran complejidad de sentido del texto literario se funda en la complejidad misma con que el lenguaje se manifiesta en la expresión poética, debido al volumen de información. Como asegura Lotman, la estructura artística compleja, elaborada a partir del material lingüístico, permite transmitir una cantidad de información que no es posible lograr con los medios más simples de una estructura puramente lingüística (Nuñez, 60). Para Saúl Yurkievich,

la poesía es el único género capaz de operar sincrónicamente en todos los niveles lingüísticos, de moverse diacrónica, anacrónica, ubicuamente en todos los tiempos y espacios verbales. Puede surgir en cualquier momento de la historia o en cualquier lugar

de la geografía lingüísticas, puede suplir las deficiencias de la selección inventando lo carente en cualquier categoría gramatical. Puede establecer su propia verosimilitud. Goza de la máxima libertad de asociación, de dirección, de extensión, de disposición. Puede imponerse sus propias reglas, sus restricciones específicas. Puede instaurar su propia prosodia (Nuñez, 60).

Y es la fusión de la expresión con el contenido, la imposibilidad de separar lo que se dice de cómo se dice, uno de los rasgos más destacados del discurso artístico.

Todo representar es un implicar del sujeto. Podemos pensar que la realidad discurre ante nosotros, que la miramos, pero la atención que a esto o a aquello prestamos es un aislar en el flujo de la temporalidad y el ámbito espacial, una alteración de lo igual que en sí mismo es y la introducción de un **ritmo** que sólo del sujeto depende. Si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención, de forma que lo mirado entre en el umbral de lo consciente como mirado, sea al menos **algo** para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa es para un sujeto. Y es en ese ser para un sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran (algunos dirán, se producen) por la simple introducción de un **ritmo**, cesura que se produce al sacar la cosa del fluir y el ámbito de la facticidad, con lo que la cosa mirada se convierte en **figura** y posee un **significado** (Bozal, 21).

Para Valeriano Bozal figura es todo objeto que posee un significado, y que se articula con otras figuras, al mismo tiempo que delimita su idiosincrasia en oposición a las demás. Bozal piensa la noción de figura a partir de un campo articulado de representaciones en el que cada una adquiere significación determinada por su relación con las otras. Representar es, pues, articular y, así, producir figuras significativas, es también organizar el mundo fáctico, lo cual implica un sujeto, es decir, un punto de vista (Bozal, 21-22).

El lector o destinatario del mensaje está, a menudo, invitado a traducir determinadas claves en una especie de comprensión espacial, aunque no

como un acto de percepción instantánea. El espacio natural en la literatura tiene que ser entendido como la expresión de los hombres que ocupan un determinado espacio y tienen una cierta perspectiva. Las diferentes tradiciones y modos de tratar el paisaje en el texto artístico no habrían cambiado sin un ser humano que, percibiendo un entorno determinado, sintiera una cierta tensión entre la tradición y la experiencia actual de ser él quien es y de estar donde está.

El modelo representado de la naturaleza puede conllevar, en última instancia, tal elaboración en reordenar los elementos del entorno que la cuestión de la tradición se puede convertir en la más importante. Según Henigham, "la base natural que subraya el artificio de la tradición no tiene que ser olvidado y debe informar toda construcción que nosotros decidamos añadir a la imagen de la naturaleza en la literatura" (Henigham, 5).

El paisaje hay que concebirlo como un correlato de una postura especial hacia la naturaleza, como un modo específico de ver y comprender el mundo. Así como el pintor de paisajes escoge unos motivos, así el observador de la naturaleza escoge un segmento de la naturaleza que está cambiando constantemente. Solamente marcando un cierto segmento puede ganar la Naturaleza como paisaje una forma concreta, en lo que se refiere al ambiente. Dicho en otras palabras: puede ser transformado en un objeto estético. Este objeto estético, paisaje, puede ahora ser interpretado de modos diferentes; y puede, por su clasificación en los más diferentes contextos, ocupar de modo

siempre diferentes nuevos significados: este es el problema central de los paisajes literarios (Lobsien, 18).

La representación del paisaje no reproduce un escenario empírico, es, por el contrario, una representación de un cierto ambiente de la vida afectiva (facultades sensitivas), realizado mediante la reproducción de una escena del mundo natural (verdad). Para Hegel, lo que hace la representación de un paisaje no son :

las montañas, los valles, los prados, los arroyos, los árboles, los arbustos, los barcos, el mar, las nubes o el cielo, los edificios, las habitaciones, etc., sino la vida y el alma de las ideas y su realización subjetiva. La sensibilidad del artista, que se refleja en su obra y que no es solamente una simple copia de objetos exteriores, sino que al mismo tiempo se muestra a sí mismo y muestra su interior (Lobsien, 83).

En el paisaje artístico se pueden reconocer las ansias del personaje poético, que escoge como espacio ideal de su reflexión a un segmento de la naturaleza. Es el lugar al que acude para contemplar y meditar sobre el transcurrir de la existencia o la evocación de una experiencia pasada, o de una época más feliz. El entorno natural es la compañía fiel del solitario.

El paisaje en el texto literario es mucho más que una simple enumeración de elementos de una geografía física, y de efectos de luminosidad y de color. Es una fracción de la naturaleza, que tiene que ser percibida de un modo especial, si es que va a ser sentida como paisaje. "Sin duda, la atracción que el paisaje ejerce sobre nosotros, se debe en gran parte a que en él y frente a él, descargados de las obligaciones cotidianas, nos

podemos comportar de otro modo y, sin embargo, continuamos estando ocupados" (Lobsien, 84)).

Aunque el paisaje expresado en todas las artes pueda ser, más o menos, percibido con todos los sentidos, su recepción tiene que ser considerada primariamente como un fenómeno óptico, como una imagen de la Naturaleza actualizada estéticamente (Smuda, 55; Niefanger, 44). De ahí que la percepción visual, que domina nuestro encuentro con el espacio real, sea de suma importancia en la constitución del texto artístico.

La Naturaleza pura sin la interpretación humana es espacialmente incomprensible. Pero, también, todo lo construido por el ser humano; una casa, un camino, un pueblo, o una ciudad, es descubierto en su relación espacial, de modo sentimental por el acto de transformación artística. Si el ser humano ya vive cotidianamente en una conexión sentimental con el medio ambiente, aunque en su mayoría de modo poco reflexivo e inconsciente, ello aún se acentúa más en la vivencia del espacio en la obra de arte. Aquí se muestra un mundo de acuerdo con estado de ánimo humano; el espacio recibe su dimensión específica según la fuerza de las vivencias de los personajes (Hillbrand, 434).

Para Henigham, el paisaje es el modo tácito de que se sirve la literatura para representar el espacio en el que vive el hombre. El paisaje romántico, en particular, es el medio a través del cual emerge el significado. La descripción romántica de la naturaleza, como todas las descripciones de la naturaleza en todas las literaturas, debe de ser examinada por sus reflexiones sobre las

relaciones del ser humano con el mundo natural, en el cual aquél está siempre insertado. "La imaginación romántica puede ser vista en retrospectiva como un instrumento genuino de conocimiento del mundo concreto . . ." (Henighan,19).

En oposición al romanticismo, el naturalismo literario proclamó unas metas en términos que parecían miméticos de la objetividad del discurso científico. En teoría, el realismo se estaba desprendiendo de la cualidad de lo fantástico y excéntrico en el arte, y quería simplemente dar constancia de la verdad del mundo burgués en el que vivía el escritor. Ciertas obras realistas, e incluso naturalistas, retienen en algunos pasajes una fusión casi romántica del yo y de la naturaleza como una instancia observable, aunque nunca en términos de una imaginación que integra (Henigham, 19; Smuda , 46).

La recreación del mundo exterior, como lo demuestra la obra de Francisco Brines, y de otros poetas más jóvenes que él, sigue en vigor a finales del siglo XX. En algunos de los poemas del poeta valenciano, se nos da una visión primordialmente subjetiva del paisaje, contemplado en el presente o evocado en el recuerdo, como reflejo del estado de ánimo del personaje. El paisajismo descriptivo, casi inexistente, da paso a la tendencia de interpretar el paisaje con unos cuantos rasgos caracterizadores: los naranjos, los pinos, el ciprés, la casa, la montaña, el mar. Frente al paisaje se destaca un yo poético claramente diferenciado, como una entidad propia, pero unido por afinidades afectivas al lugar de su reflexión. No existe una unión del yo con la naturaleza, aunque en un par de poemas se presente una fusión. En sus composiciones alterna lo afectivo, con lo imaginativo o conceptual. Es

decir, que el uso de la Naturaleza viene a reflejar la propensión dominante hacia la problemática humana.

1.3 El espacio mediterráneo

Una de las constantes de la obra de Francisco Brines es la mediterraneidad, es decir, la presencia del mundo y de la cultura mediterránea en su poesía. En esta sección vamos a hacer un recorrido en el tiempo y en el espacio para definir aquello que entendemos por mediterraneidad y comprobar que esos elementos que lo conforman existen dentro de una tradición que es casi tan vieja como la misma literatura de la cuenca de este mar.

La región mediterránea es una unidad formada por tres continentes, cuya singularidad radica en su identidad de espacio de encuentro, de cruce de grupos étnicos y culturas diferentes, de crisol de civilizaciones, y que ha dado al mundo la idea universal de un tipo de civilización, la occidental, que se extiende por Europa y con la conquista y colonización de las Américas se difunde al otro lado del Atlántico.

Ya antes de que florecieran a orillas del Mediterráneo las culturas clásicas de Grecia y Roma, la cuenca de este mar había sido escenario del nacimiento de civilizaciones mucho más antiguas como: la cretomicénica, la egipcia, la caldea, la fenecia, la cartaginesa y la etrusca. Hacia el año 2.500 a. C., se enfrentaban dos civilizaciones por la hegemonía en el Mediterráneo

oriental: la egipcia y la cretense. La sociedad egipcia concebía la vida como una unidad estructurada en torno a una jerarquía de Estado, mientras que la cretense se distinguía por una concepción más liberal de la vida, optimista e individualista.

Creta, situada en medio del mar Jónico, rica en prados, olivares, cereales y minerales, instaura los primeros pilares de lo que vamos a venir llamando mediterraneidad. Con la llegada del bronce la vida del hombre cretense se enriqueció. Un mundo de artistas, carpinteros, fundidores, joyeros se afanaban por convertir la naciente industria cretense en monopolizadora del comercio de la zona. La insularidad de Creta marca su civilización, se instalan colonias egeas en Grecia, y en Argos, desde donde se irradia sobre la península la civilización isleña. Creta se convierte en el gran centro marítimo del Mediterráneo, sus navíos y mercaderes intervienen, de un modo pacífico, a lo largo del litoral, estableciendo los primeros puestos comerciales, y desempeñando el papel de intermediarios entre los pueblos civilizados, preparando así la gran expansión helénica.

La fecundidad de la tierra y el tráfico marítimo procuran a Creta bienestar y progreso, y permiten el crecimiento de una civilización altamente desarrollada. Enriquecida por los estrechos contactos con los países más avanzados de la época, en Creta prospera una cultura de una gran riqueza artística, y de una fuerte originalidad, que se manifiesta en la arquitectura, en la orfebrería y en una cerámica refinada y lujosa. Según algunos críticos, la predilección por escenas de la naturaleza, la ausencia de formas religiosas

estereotipadas, y la elegancia del arte cretense en general, le ha merecido figurar entre los más refinados de la antigüedad. Para nuestro estudio hay aquí un punto de sumo interés: el gusto por reflejar en unos trazos el paisaje mediterráneo (Pirenne,133). ¹

Por fuentes históricas sabemos que el cretense era un pueblo optimista, y pacífico que adoptó la paloma como símbolo para sus totens, "el más tierno y prolífico de los animales", según figura en una de las inscripciones totémicas (Montella,19). La situación geográfica de Creta, su insularidad, le da un sello distintivo, imprimiéndole un tipo especial de vida, que podemos denominar netamente mediterránea; su originalidad radica en su fundamental experiencia insular y consiguiente concepción de la vida libre, y la copiosidad de recursos.

Para Jacques Pirenne, tanto las alusiones que hace Homero al paraíso en el IV canto de la Odisea como las que hace Hesíodo a las islas de la bienaventuranza están inspiradas en Creta. ² Karl Kerényi se pregunta si la leyenda de los Campos Elíseos de Homero y la de las islas de la bienaventuranza de Hesíodo no habrán sido asociadas por primera vez bajo nuestros poetas y filósofos con la teoría de la transmigración de las almas, o si esta conexión es más antigua y oriunda de la isla. A lo que responde que las historias narradas no nos descubren esta incógnita (196).

La noción egipcia de la vida no era sólo diferente a la cretense, sino que era, también, diametralmente opuesta a la griega. Para los egipcios el hombre era una medida y un símbolo de la armonía cósmica y la clave de los organismos vivos, pero no era fuente de energía. "La realidad cósmica

cristalizaba en Egipto, en lo social y en lo político, en el Estado jerárquico unitario, concebido como dogma de la existencia", la pirámide simboliza ese poder que desde la punta central o cúspide desciende, ensanchándose, a toda la base (Montella, 34).

En cambio, en la vida helénica el problema se planteaba inversamente. La aparente irracionalidad de los dioses y de la justicia frente a los hombres inocentes, le sugería al griego la idea de una fatalidad para gozar o sufrir, goces o dolores que los dioses enviaban a los hombres sin tener en cuenta sus méritos ni sus intenciones. Los héroes como Aquiles o como Héctor morían en la plenitud de la fuerza física y de su juventud, porque los dioses amigos eran vencidos por el hado.

Los grandes poemas homéricos, la Iliada y la Odisea eran más tarde el fruto de nuevos pensamientos sobre la vida de unos hombres que oscilaban entre el gozo de una existencia henchida de luz, en medio de la belleza del mar, del cielo y las montañas, y la amargura de no poder descubrir el secreto que les permitiera disfrutar de aquel goce para siempre . . . (Montella, 35).

Con la cultura helénica el hombre se convierte en la medida del universo, lo que vemos reflejado en todas las expresiones de las artes y de las ciencias. Un buen ejemplo de ello es la arquitectura de los templos helenos; frente a la robustez de los templos egipcios, los griegos construyen los suyos sobre colinas, a base de columnatas exteriores, como si fuesen el complemento del paisaje, y prescindían del espacio interior oscuro, para que el sentimiento de adoración a la divinidad, a plena luz, hable a la multitud congregada en las vertientes del santuario. Entorno geográfico, arte y vivencia de tipo trascendente o espiritual forman así una unidad.

La civilización helénica es esencialmente la civilización artística por la propia naturaleza de su ideal. El artista panhelénico busca la belleza y la perfección, rechaza la mera copia de la realidad e intenta imitar figuras y vestiduras, como deben de ser éstas: perfectas. Las nuevas exigencias piden la reproducción de la realidad, pero de una realidad idealizada. Grecia hace de las leyes de la estética la constante directriz del espíritu griego, tendencia que ha perdurado a través de los siglos en el occidente mediterráneo. Hacer arte es contribuir a hacer el mundo más estético, ya que la obra de arte una vez realizada constituye belleza añadida a la existente. Dicho en palabras de Fernando Pessoa: "el arte es el perfeccionamiento subjetivo de la vida" (95).

El hombre de ideal helénico aún sabiendo que la vida es imperfecta no la rehúsa porque su existencia gira y se centra en torno a la vida misma. El mundo de los dioses representa para él el ideal de belleza que desearía conseguir, pero no se conforma con ello, pues anhela esta belleza en los hombres, por ello se afana en vivir el momento. "El esteta, al sustituir la idea de la verdad y la del bien por la idea de la belleza, da a esta última una dimensión moral y metafísica" (Pessoa, 93). Debido a que las perfecciones con que están dotados los dioses son una prolongación lineal de las que se manifiestan en el orden y belleza del mundo, la armonía feliz de una ciudad regulada según la justicia, la elegancia de una vida llevada con mesura y control de sí mismo, la religiosidad del hombre griego no necesita tomar el camino de la renuncia del mundo, sino de su desarrollo estético.

El mundo es tan bello como un dios. A partir de finales del siglo VI el término empleado para designar al universo en su conjunto

es el de "kósmos"; en los textos más antiguos esta palabra se aplica a lo que está bien ordenado y regulado, tiene el valor de ornamento que presta gracia y belleza a aquello que adorna. Unido en su diversidad, permanente a través del paso del tiempo, armonioso en el engarce de la partes que lo componen, el mundo es como una joya maravillosa, una obra de arte, un objeto precioso semejante a uno de esos "agálmata" (estatua, estela o exvoto) cuya perfección les permitía servir de ofrenda a un dios en el recinto de un santuario. (Vernant, 21)

Para Luis Antonio de Villena, "hoy está vigente la modernidad de lo clásico" (334). Pero este interés por lo clásico no se reduce sólo a la herencia greco-latina sino que incluye también un componente oriental islámico, que no es nuevo, puesto que en el helenismo - la tradición alejandrina más pura - ya se mezclaron los griegos y muchos de los pueblos que no eran helenos, pero que terminaron por convertirse en filo-helenos. Este oriente mediterráneo, cuna de Cavafis, atrajo a algunos de los escritores de los años setenta, como al propio Villena. El clasicismo y ese su lado orientalista, esa búsqueda del humanismo como algo vivo que hoy tenemos, no es otra cosa que un deseo vivo de vida, un deseo de belleza y de armonía.

Cesar Simón, al presentar la obra de Juan Gil-Albert en el "I Encontre d'escriptors del Mediterrani", en Valencia, aludía a que en un mundo en desequilibrio, evidentemente roto, a menudo muy desagradable, tiene necesariamente que haber un lógico deseo de armonía. "Una armonía que se mueve en dos polos; la armonía ideal . . . y por otro lado, la que, por el mero hecho de constatar lo existente, protesta de ello, protesta implícitamente de lo que está siendo en función de lo que debería ser o de lo que apetecería que fuese . . ." (Villena, 336). Este humanismo, esta apetencia de clasicismo centra

su metáfora en el Mediterráneo, en lo que éste tiene de realidad y de utopía al mismo tiempo.

Nuestro pueblo, crecido en lo esencial a expensas del tronco de la civilización del Occidente europeo, comparte con el resto de Europa el denominador común de la herencia grecolatina. Pero España presenta más allá de estos elementos unificadores, peculiaridades y matices diversos que nos enfrentan, o, al menos, nos distinguen de otros países europeos. Se trata de ese fermento activo, siempre operante, de lo árabe, que quizá con la excepción de las regiones del norte y noroeste de la Península, corre por las venas de la cultura española. Ha habido entre nosotros, es cierto, una romanización; pero también ha habido una islamización, que penetra hondamente en las raíces de nuestra cultura, marcándola con un sello peculiar.

Durante siglos la región mediterránea ha sido un medio natural cantado en un sinfín de lenguas por infinidad de poetas. Su paisaje resume el paisaje del mundo, su identidad geográfica presenta rasgos claramente unitarios: un clima templado, una vegetación similar en la que el olivo, el pino y la vid ocupan grandes espacios, y una orografía de montañas cercanas al mar. El paisaje que es el punto de contacto que hace de la tierra y de los hombres los dos polos de un solo proceso, "influye de un modo lento y sutil en la mentalidad y en el temperamento de los grupos humanos, y, por otro lado, interpretado y transformado por éstos, los replasma y consolida" (Montella, 7).

Así, el poeta inmerso en su mundo, observa el paisaje como objeto estético o afectivo. Unas veces, se vale de medios indirectos para sugerir un

sentimiento personal, siendo muy pocos los que hacen paisajismo descriptivo. Otras toma un detalle aislado del paisaje, que puede ser el elemento caracterizador del conjunto ambiental, que con frecuencia es portador de cierto simbolismo espiritual, existencial o histórico. También en ocasiones la naturaleza es el reflejo del espíritu de la voz lírica, el paisaje está visto entonces en función de su estado anímico, el paisaje físico se superpone por asociación afectiva al evocado, como parte de una íntima expresión personal. En la mayoría de los casos el paisaje es el escenario de un soliloquio cuya finalidad es servir de marco a unas reflexiones existenciales sobre el sentido de la vida, la fugacidad de todo lo humano y la mortalidad, las imágenes de la naturaleza sirven como medio expresivo de la subjetividad. La belleza natural de fondo acrecienta el sentimiento de desamparo del ser humano condenado a desaparecer.

Ferdinand Braudel en su libro La Méditerranée, se pregunta ¿Qué es el Mediterráneo? y responde lo siguiente:

Mil cosas a la vez. No es un paisaje sino innumerables paisajes. No es un mar sino una serie de mares. No una civilización sino varias civilizaciones amontonadas unas sobre otras. Viajar por el Mediterráneo es encontrar el mundo romano en el Líbano, la prehistoria en Cerdeña, las ciudades griegas en Sicilia, la presencia árabe en España, el Islam turco en Yugoslavia. Es hundirse en el hondón de los siglos hasta las construcciones megalíticas de Malta o hasta las pirámides de Egipto. Es descubrir cosas antiquísimas, aún vivas, codeándose con otras modernas . . . En un mismo movimiento el espectador se sumerge en el arcaísmo del universo insular y se queda atónito ante la extremada juventud de las más viejas ciudades, abiertas a todos los vientos de la cultura y el comercio y que desde hace siglos vigilan y devoran el mar.³

El Mediterráneo es desde hace milenios una antiquísima encrucijada, en la que todo ha confluído, complicando y enriqueciendo su historia. Ha sido el vínculo que ha acercado a los pueblos de sus orillas, por ser el camino natural de comunicación. Las relaciones que se establecieron en el Mediterráneo entre el Próximo Oriente, Mesopotamia, Egipto y el mundo Egeo dieron lugar, primero al helenismo y, a continuación al Imperio romano. Por mar se llegó a costas lejanas, se establecieron colonias y se empezó un intercambio cultural y comercial, un mestizaje que ha perdurado hasta nuestros días. Los países de civilización marítima dieron nacimiento a una civilización propia, dominada por la concepción individualista del derecho y de la sociedad. "Tanto en su paisaje físico como en el humano, ese Mediterráneo encrucijada se presenta ante nuestra memoria como una imagen coherente, como un sistema en que todo se mezcla y todo se reconstruye en una unidad original" (G.Cárcel, 27).

Y antropológicamente ¿se puede hablar del hombre de la cultura mediterránea incluyendo como incluye esta denominación tantos grupos étnicos, lingüísticos y, en menor número, también religiosos? Creemos poder responder positivamente a esta pregunta, ya que esa unidad existe históricamente y ha estado determinada por la prestación e intercambios de aportaciones culturales de muchos pueblos a lo largo de la historia. Bajo esta dinámica se pueden observar la presencia de algunas constantes estructurales en la configuración del espacio, en la distribución del tiempo, que tienen su reflejo en las ciudades, en las casas, en el régimen familiar, y en las costumbres.

El espacio público tiene gran importancia: lugar del ritual y de la fiesta, del gesto y del espectáculo, del placer y del juego . . . El centro de la vida social se sitúa en la plaza, lugar de encuentros, de palabra y de asambleas de ciudadanos . . . El tiempo viene impuesto por el ritmo discontinuo del silencio y la palabra . . . (G.Cárcel, 27).

A pesar de las diferencias existentes entre los diferentes pueblos que habitan las costas mediterráneas, sí que los distingue un cierto denominador común en el estilo de vida y en la mentalidad; comparten una similitud entre la naturaleza y su hábitat. Asimismo se puede constatar una mezcla de homogeneidad y de heterogeneidad que hace posible un proceso de evolución regional. La macrohistoria del Mediterráneo puede ser considerada como un sistema de larga duración, no lineal, sino dialéctica, en el que la irradiación civilizadora y expansión imperial se entretajan para formar un gran sistema histórico.

La historia de los asentamientos y de las transformaciones realizadas por los diferentes pueblos en las varias áreas de la cuenca mediterránea, unida a la formación de una concepción de la vida por el contacto de los ambientes diferenciados, su recíproca influencia, sus choques y su fusión en una síntesis de valor pluralista y universalmente reconocible, toma el nombre de "historia de la civilización mediterránea"

Pocas veces en otro lugar del planeta han concurrido tan gran densidad de poetas, y de filósofos como en el área mediterránea. No en vano es el mar de la civilización occidental, o, lo que es lo mismo, la fuente original de nuestras artes y de nuestras letras. Es conveniente hacer notar, y ya desde el principio, que el Mediterráneo en la literatura es más que un puro fenómeno

geográfico, económico y cultural. Tiene otras connotaciones más poéticas y existenciales, es ante todo una realidad trascendente. Lo mediterráneo se manifiesta en la conjunción armónica de la naturaleza y la obra de arte creada por el hombre. Este medio atrae al poeta, como un día le atrajera a Ulises. La vivencia parece aquí más intensa, las fronteras entre lo divino y lo humano, lo natural y lo racional, parecen difuminarse y finalmente perderse. Lo mediterráneo es contradicción, donde la naturaleza se transforma en arte de belleza sensorial ilimitada, aromas, colores, luces y sonidos se dan cita, en un mundo de los sentidos armonioso y luminoso que junto a vestigios de épocas pasadas hacen bien patente la temporalidad de la existencia humana. Por ello gran parte de esta lírica es de carácter altamente elegíaco.

Hesíodo, primer poeta que como tal se nombra a sí mismo, relata al comienzo de la Teogonía cómo las musas, mientras aquél cuidaba su rebaño, le entregaron en el monte Helicón una rama de laurel para conferirle voz divina. Para Antonio Colinas esta anécdota es hoy arquetípica y delimita claramente el espacio en el que el poeta mediterráneo, tras recibir la inspiración, puede ponerse a crear. Es un paraje natural, aislado del bullicio e idóneo para el ocio. En "Paisaje mediterráneo y teoría lírica", Colinas escribe: "Sólo en estas condiciones de serenidad y de soledad puede descender la Divinidad para conceder sus dones, para transmitir al hombre el don del canto" (10).

Para lograr la quintaesencia del mundo mediterráneo, Colinas, en el ensayo arriba citado, combina dos imágenes arquetípicas, la del poeta-pastor y la de la nave que con destino incierto va surcando los mares. El panorama se

completa con la visión de una ciudad en ruinas. "Junto al mar, la ruina potencia el dramatismo de la existencia y la trascendencia del ser. La ruina revela el poder del tiempo, la debilidad de las obras humanas" (Colinas,10). Hay en las ruinas una tensión dinámica entre naturaleza y arte, la materia natural convertida en obra estética por la creación humana, se reintegra con el paso del tiempo a su situación originaria, cumpliéndose con ello un círculo natural. Las ruinas se constituyen en una cristalización de la esencia de la vida como estatificación de la fugacidad. ⁴ No es de extrañar que Colinas, por su adhesión a la sensibilidad romántica, nos remita a la temática de las ruinas. Para Colinas esta visión del paisaje ideal imaginada por él, resume la realidad más honda y visible del mundo mediterráneo. En unos de sus versos nos lo deja dicho de un modo poético: "Todo el Mediterráneo lo cercaban ciudades / en ruinas y rebaños instauraban la paz / de nuevo en el mundo. Todo era signo y símbolo" (Colinas, 1984, 293).

Han sido numerosos los poetas que a lo largo de los siglos han renovado este canto y una visión del mundo que es tan vieja como la misma humanidad. Colinas cita a Valéry, a Seferis, a Quasimodo, a Montale, a Riba, a Espriú, a Aleixandre y a Gil-Albert por estar más próximos en el tiempo a nosotros que otros. Por nuestra parte, no desearíamos hacer exhaustiva la cita, pero queremos incluir entre los nombrados a los poetas arábigo-valencianos de la "escuela paisajística valenciana", a Gabriel Miró, a los poetas del Grupo Cántico, y por supuesto a Francisco Brines. También el propio Colinas escribe dentro de esa tradición.

En el Mediterráneo la lírica originaria y el espacio arquetípico se unen constituyendo una realidad tan vieja y tan nueva como la misma humanidad. Este paisaje descrito, altamente culturizado, que podemos encontrar en cualquier otro punto del litoral, ha sido fuente de inspiración para generaciones, pues en esa conjunción de roca, mar, y arte se siente como en pocos lugares la belleza y la fugacidad de la existencia. La metáfora de la vida como viaje parece visualizarse de un modo perfecto en este medio: la tierra firme proporciona la estabilidad de un muelle portuario, donde se puede atracar, descargar y, reponer fuerzas para volver a zarpar; el mar y un horizonte abierto y lejano invitan a proseguir en la búsqueda de lo desconocido e inaccesible, el mar encarna el desafío constante. Sin embargo, el destino, la vida misma, consiste en debatirse precisamente contra ese mar, pero también gracias a él.

Contra Valéry, poeta de la claridad mediterránea, señala Ives Bonnefoy que también hay "espejismos en la claridad", y por esos lúcidos espejismos viaja el escritor como un rey destronado, en el que una y otra vez emprende el viaje. Su escritura se convierte en zozobra, escribir es zozobrar. Y luego pasa a describir el "Mediterráneo del espíritu":

País en el que la sensación es tan fácil, tan elemental, tan pura que parece conducir al corazón de las cosas: a un mar eterno, al sol, al viento. En el que la luz ni vela ni se vela. En el que la mirada pretende el conocimiento e impone al espíritu su modo de conocimiento, en el que el olivo sobre el pedregal o junto al agua es, ciertamente, el arquetipo del olivo.⁵

Este paisaje mediterráneo sintetiza el paisaje ideal del mundo, al igual que la primera lírica, al fundar la tradición literaria, contiene en sí todos los

procesos creadores habidos y por venir. Tanto la lírica arcaica como aquella otra que, se ha ido desarrollando a lo largo de los siglos exploran nuestros sedimentos más secretos, lo que estaba oculto para trasmutarlo. Son el testimonio de una existencia primigenia y lúdica que nos muestra una forma de conducta que el hombre ha practicado con cierta constancia a través de los tiempos y en todas las civilizaciones. Parece claro que está fuertemente arraigada en la misma condición humana y, constituye una de las formas de manifestar esa condición, una de las formas que el hombre debe desarrollar para responder a las circunstancias de su existencia en el mundo. La poesía, en su forma esencial, rechaza el instrumento que le proporciona la lengua natural y crea su propio lenguaje ; en última instancia, la poesía es sobre todo esto, creación lingüística, una manera personal de nombrar el mundo y la implicación en él.

Y junto a la lírica y en el paisaje en el que esa lírica nace y se desarrolla, el símbolo; el símbolo por excelencia: la luz. Porque , ¿no es acaso la luz la sustancia misma de lo mediterráneo? ¿No es el de la luz el mensaje último que el poema recoge, el poema que entreabre, sin revelárnoslo del todo, el Misterio? (Colinas, 10).

Si Grecia es el origen de la poesía occidental, es lógico que de allí provenga el topos mitológico y literario del **locus amoenus**, del lugar ameno, hermoso y umbrío. Para Seva Linares, aquél ya se encuentra formulado en todos sus elementos esenciales en Homero, en el canto V de La Odisea.⁶ Como se puede desprender de la traducción, el sujeto de la enunciación al escribir sobre árboles no lo hace en un sentido genérico, sino que especifica, son olivos y cipreses, lo mismo hace con la nomenclatura de flores y de

plantas, el lector encuentra junto a las violetas, el perejil y la parra. Homero no puede seguir aquí ningún modelo literario, por carecer de precedente, cita aquellos árboles y plantas que conoce porque se dan en su medio, haciendo que éstos entren a formar parte de la tradición literaria.⁷

El **locus amoenus** representa el lugar feliz, el edén, el sitio donde el hombre alejado de las preocupaciones de la vida cotidiana encuentra una naturaleza perfecta hecha a su medida. Desde el comienzo son parajes, pinceladas, no llegan a paisaje, a panorámica, no son utópicos porque se pueden encontrar en diversos lugares, pero sí están idealizados. No se trata de descripciones, sino de plasmaciones de un medio natural arquetípico. Las diferencias entre el lugar donde viven los dioses y la naturaleza habitada por el hombre son inexistentes en toda la poesía antigua.

Teócrito, creador de las primeras composiciones pastorales, y oriundo de la siciliana Siracusa, pasó gran parte de su vida en Alejandría. "La lejanía de su Sicilia natal y la nostalgia por la vida sencilla de la isla le hicieron rememorar en idilios bucólicos y pastoriles la patria perdida, la armonía añorada que había gozado originariamente . . ." (Marí,118). Dando un gran salto en el tiempo y contemplando el mundo poético de Virgilio, se puede apreciar la evolución y perfeccionamiento de esa lírica originaria del Mediterráneo; lírica que va de la intensidad arcádica del paisaje deleitoso de sus Bucólicas al mundo histórico lleno de violencia y sangre de La Eneida. Virgilio recogió la tradición de Teócrito, pero sustituyó el paisaje de Sicilia por el de la Arcadia, una región del Peloponeso, como el espacio de sus creaciones

pastorales. "En la Arcadia de Virgilio la juventud es eterna; el amor reconfortante; absoluta la solidaridad entre los hombres. Los campos y la tierra son fértiles y una música, que los pastores acompañan con sus zampoñas, se escurre por prados y torrentes . . ." (Marí,118).

La imagen del hombre sereno e inspirado que goza de la armonía de su retiro campestre hay que verla en contraste con la realidad de las tierras del sur, donde el sol tórrido del verano abrasa los campos y seca cuanto de verde había en la tierra. Por ello la creación de un lugar ideal por donde corren los manantiales y todo crece es tan antigua como la misma lírica. La creación del **locus amoenus** proviene, pues, de una necesidad nacida de una realidad: el aprecio del agua en zonas secas y cálidas que no la tienen.

La mejor joya virgiliana la encontramos en la primera bucólica. Ahí hay mucho más que un cuadro amable y pintoresco donde predominan las sensaciones acústicas sentidas con los ojos, más que el marco idílico de un descanso despreocupado. El pastor afortunado se encuentra tomando el fresco a la orilla del riachuelo de siempre, mientras que su compañero y los otros desposeídos de tierra tendrán que ir a residir a otros países entre gente extraña (Seva, 275).

La estación del año preferida por los poetas griegos y latinos era el verano, cuando la vida al aire libre se prolongaba por más horas bajo la sombra de algún árbol, rodeada de colores luminosos y de la fragancia de la naturaleza. El **locus amoenus** da el marco imprescindible para el descanso ocioso al aire libre, para la conversación amistosa, y para confiar los secretos y expansiones amorosas. Ello ocurre en la gran mayoría de las narraciones míticas, y en el diálogo platónico. El **locus amoenus** literario por excelencia es de origen mediterráneo y de tradición clásica; nacido a orillas del

Mediterráneo, en un paraje estival y pastoril pasa a ser el entorno ideal en el que el hombre puede encontrar su plenitud moral, así la Edad de Oro y este paisaje quedan irremediabilmente unidos. En el Paraíso del Génesis⁸ y en El cantar de los cantares;⁹ encontramos descripciones que recuerdan a las de los poetas greco-romanos. En la tradición árabe, el oasis contrapuesto al desierto representa una variación extrema de este arquetipo. En cambio, el norte saturado de verde, no pediría agua sino sol; sin renunciar a su propio paisaje buscaría aquellos elementos que lo hicieran más a su medida.

Sin embargo, con el tiempo el **locus amoenus** estaba destinado, por su propia naturaleza, a convertirse en un tópico de la poética y de la retórica clásica. Al pasar de lo natural a lo artificial, ya no tenemos paisaje sino jardinería literaria, y algún ejemplo tomado de La metamorfosis de Ovidio, contemporáneo de Virgilio, puede ejemplificar lo dicho.¹⁰ La naturaleza imitando al arte se convierte en un jardín.

El ambiente bucólico, que después de Teócrito y Virgilio se desprende como tema retórico-poético independiente, persiste a través de la poesía latina y después de la Edad Media hasta el S.XVI. Los elementos esenciales que ofrece esta pintura tópica retorizante son: un árbol, un prado, una fuente o un arroyo; un canto de aves, unas flores, el soplo de la brisa (Orozco, 33).

Muchos son los autores que han afirmado que el sentimiento de la naturaleza era un sentimiento moderno, que nació con Rousseau. Para Emilio Orozco-Díaz, quien distingue entre el sentimiento de la Naturaleza y el cuadro del paisaje, el sentimiento es tan antiguo como la misma lírica, mientras que el cuadro del paisaje, tanto en la pintura como en la poesía, adquiere plena independencia en el Barroco.

El sentimiento de la naturaleza es algo que se expresa hasta en las más antiguas de las manifestaciones literarias clásicas y orientales, no ocurre lo mismo con el cuadro del paisaje. Su aparición es aislada en la Antigüedad, aunque algunos trozos descriptivos se desprenden y quedan como pequeños cuadros de paisaje ideal, sobre todo en la última literatura latina. También ocurre lo mismo en la Edad Media, donde junto a unas apariciones aisladas de descripciones persisten a veces esos cuadros de la tradición latina; se desarrollan en el Renacimiento, con el espíritu neoplatónico que exalta la Naturaleza, sin embargo, no aparecerá la visión paisajística con toda su plenitud e independencia - como tema central respecto de lo humano - hasta el Manierismo o el Barroco . . . (Orozco, 19).

Durante la Edad Media la formulación de la Naturaleza se expresa mayoritariamente a partir de las formas que ya se habían objetivado en la tradición literaria grecolatina y bíblica. Así, junto a la observación directa de lo contemplado, el poeta combina elementos de prestigio literario, sacados de las fuentes de los autores clásicos. Esta intertextualidad, que se podría ver como una falta de originalidad, es más bien un mecanismo de pudor, un modo discreto de ser sincero, la voz de la enunciación puede expresar un sentimiento profundo y auténtico valiéndose de los pensamientos de otros autores. "La ficción literaria era un modo para expresar la verdad" (Orozco, 23).

Orozco considera muy esclarecedor, para su teoría, el emplazamiento de los monasterios medievales, normalmente, en parajes de gran belleza natural. Pues aparte de la ansiada soledad, necesaria para la meditación y el estudio, resulta lógico pensar que los monjes buscasen un entorno ideal que sirviera de marco para sus reflexiones y les reconfortara el espíritu por medio de la contemplación. No es, pues, de extrañar la gran profusión de monasterios que encontramos en las costas de Grecia y en sus islas.

Alexander von Humboldt, en el Kosmos, señala cómo en el siglo IV los Padres de la Iglesia hacen en sus cartas largas menciones al paisaje, y sin embargo no llegaron a crear un nuevo modo de sentir la naturaleza. Sólo con Petrarca empieza una tradición de la que aún participamos hoy, pero cuyo precedente hay que buscarlo en los eremitas griegos del siglo IV (Stierle, 16).

Mientras el paisaje primigenio tiene en la imagen del **locus amoenus** una tradición que, como hemos visto, nos lleva al comienzo de la palabra escrita, es la vivencia del paisaje petrarquista en una perspectiva escalonada, hasta alcanzar los límites de un horizonte lejano, una experiencia estética de nueva calidad. Con la incorporación del paisaje en el poema lírico, Petrarca ha marcado un camino en la poesía que ha perdurado hasta hoy. La Naturaleza se convierte en el lugar de reflexión de una subjetividad que se está experimentando a sí misma. Los poemas paisajísticos de Petrarca son poemas amorosos, el paisaje recibe su importancia al aparecer como presencia en la ausencia del ser amado. Así la presencia del paisaje en el poema amoroso no comporta solamente una presencia estética, sino que sirve para marcar más claramente la ausencia. El paisaje aparece como la presencia que refleja una ausencia. El "pensare" de Petrarca está al comienzo de una lírica en la que el sujeto lírico, libre de sus obligaciones sociales, en su tiempo de ocio se vale del paisaje como medio esencial de reflexión. Stierle le da al paisaje petrarquista también la denominación de "voluptas oculorum", el ojo a la vista de ese paisaje que se extiende ante su mirada, se revela a sí mismo como órgano que descubre la lejanía (Stierle, 65).

La entrada del Renacimiento, con el platonismo, que exalta la naturaleza e impulsa el sentimiento de añoranza de la Edad Dorada, trae a la poesía el predominio del bucolismo y con ello la preferencia por el cuadro de paisaje de una Naturaleza libre y abierta que lo conecta con la tradición bucólica grecolatina. Las Églogas de Garcilaso son un buen ejemplo de este tipo de lírica que en Herrera se va recargando hasta desembocar en la poesía barroca de Góngora. El paisaje pasa ahora de ser fondo o parte del poema a constituirse en el tema central del poema. El tema de la "cornucopia" de la Metamorfosis de Ovidio, se convierte en uno de los más importantes de la poesía de la España del XVII. Lo vemos tratado de nuevo en las Soledades gongorinas: el gigante Polifemo en su canción de amor a Galatea enumera todos los frutos y animales que podrían ser de ella, si aceptara su amor. Estas largas enumeraciones causan un sentimiento de encanto y estupor ante la riqueza y profusión de la naturaleza (Woods,101). Hemos pasado de una visión del paisaje panorámica a la concentración en elementos de aquél, como un árbol, una flor, los frutos.

Cuando se afirma que el romanticismo creó el paisaje, nadie, sin duda, pretende olvidar los innumerables precedentes sobre los que se fundaba esta creación, lo que sí inventó el romanticismo fue una manera diferente de entenderlo. Los paisajes poéticos se convierten en paisajes del corazón, ahora la naturaleza idealizada existe en función del yo poético con el que existe una fuerte relación emocional. La voz poética encuentra en la naturaleza un "objective correlative" (expresión de T.S.Eliot), para el gozo, pero con más

frecuencia en relación al dolor y al sufrimiento de su propio corazón (Gardner,314). El oído selecciona aquellos sonidos que van más acorde con el estado emocional, la vista escoge aquella visión que coincida mejor con sus sentimientos, creando una correlación perfecta entre el mundo exterior y el mundo interior.

El principio de la analogía entre la mente y la naturaleza es para algunos críticos la base para tratar un tema moral en términos de un paisaje descriptivo. Es cierto que la analogía íntima entre el escenario y la emoción sirve como base para algunos de los efectos dramáticos y poéticos de un pasaje: una pasión sensual, recordada por la memoria, puede ser transmitida al lector bajo los efectos de una luz especial en un escenario determinado. Así la analogía del estilo y de la intensidad sensual de la pasión están íntimamente relacionadas (de Man, 205).

Muchos críticos han señalado esta estrecha unidad entre la mente y la naturaleza como una característica de la poesía romántica. En el nivel alegórico el jardín funciona como la representación del paisaje del alma. Los paisajes del siglo XIX y, más aún, los del siglo XX incluyen también la ciudad: tanto la escena urbana como la escena rural. La ciudad adquiere un papel relevante como contorno vital que afecta positiva o negativamente al sujeto poético, la impresión dominante es de tristeza y vacío, como ambiente que desvaloriza al individuo destinado a vivir en su encierro urbano. "Aunque la ciudad también es vista como espectáculo sensorial, dinámico y brillante, que proporciona goce vital" (Marín, 110). Buen ejemplo de esta última postura son

los poetas del grupo Cántico que exaltan en sus poemas a las ciudades andaluzas, sobre todo a Córdoba. Otra clase de preocupación humana, típica de nuestro tiempo, es el uso de la ciudad como objeto de reflexión existencial o testimonio de injusticia social, como encontramos en la obra de Jaime Gil de Biedma. Sin embargo, la nota positiva asoma en la solidaridad sentida hacia los que sufren de la miseria y el anhelo de mejorar su situación.

Los poetas de la segunda mitad de este siglo lejos del simbolismo y del surrealismo, han vuelto a la realidad natural, a lo elemental, a las cosas materiales de este mundo. Fascinados por la transparencia del mundo real, tratan de representarlo a través de la palabra y de la imagen. Su deseo de aprehender por medio del lenguaje: el canto lejano de un pájaro, el paso de las nubes, el capullo convertido en flor; de percibir la luz de lo real frente al dolor y a la muerte que caracteriza la condición humana, tropieza con las dificultades de no disponer de los medios necesarios para captar esa realidad. La palabra con sus limitaciones se presenta insuficiente para mostrar la realidad que nos rodea.

"Solamente somos reales en el encuentro con el presente, ahí donde la proa va cortando el agua" (Kuehl,34). Poesía no es una reconstrucción o representación de la realidad; no da voz a algo que ha sido percibido, sino más bien a algo que no ha sido percibido, y que necesita el poema para manifestar su otredad. Es precisamente la otredad de lo real lo que desencadena el lenguaje poético, es el respiro que anima al poeta y el poema, así como al mundo.

En la poesía de Francisco Brines encontramos una visión de lo real que canta simultáneamente la belleza del mundo y lamenta su pérdida. Muerte y belleza constituyen lo real; pero ambas están más allá de los límites del lenguaje figurativo. La palabra confrontada con la muerte y la nada carece de todo sentido, pero es el único medio con que cuenta la voz lírica para luchar contra su inminente derrota. Descripciones del paisaje mediterráneo, de una gran belleza, contienen reflexiones sobre la mortalidad y la convicción de la desaparición inminente de la escena, o del observador envejeciente que la contempla. El sujeto poético que se esfuerza por aprehender los dos lados de lo real, canta con sus palabras el ritmo mortal de la existencia. Rodeado de un entorno que exalta la vida, se encuentra dividido entre su visión de la belleza de la naturaleza y su propia mortalidad. En los dos lugares se siente en casa y en el exilio. Para subrayar las ideas recurre a lo esencial, a la distancia que hay entre lo que él sueña y la pobreza ontológica del ser real. El poema "Interior del paisaje" de su penúltimo libro publicado, El otoño de las rosas, ilustra lo expuesto.

¿Cómo decir este momento rosa de la tarde cayendo
detrás del alto monte que oscurece?
¿Y para qué decirlo? ¿Para salvar mis ojos?

Contempla en el jardín las flores de este otoño,
las tapias recubiertas de hiedras y jazmines,
y el paso misterioso de los pájaros
que vuelan de repente del lugar de una sombra,
o que buscan las ramas
y se mecen
en densos y caídos surtidores
de rojas bungavilias.
No salvas nada tú, ni ellos te salvan.
(Cae la tarde hoy con tan grande sosiego,

es el tiempo tan íntimo
con el canto en su centro del pájaro que escuchas ...)

La luz de allá, desde tu solitaria habitación, es otra
habitación que aloja al mundo en sombras
y su Dueño, el que ignoro, ha cerrado la puerta
y ha entornado el balcón,
y ya todo el jardín, y el campo que lo cerca, es un rincón
espeso,
y han callado los pájaros.

Mira cómo se encienden, una aquí y otra allá, las velas en
la noche.
Nunca creí que el último naufragio fuese un lugar tan
cierto, y tan a tientas (105-106).

Notas del capítulo I

¹ En Civilizaciones antiguas, Jacques Pirenne comenta que los cretenses enviaban a Egipto magníficos jarrones pintados que reflejaban aspectos de la flora y paisaje de Creta, como los de las margaritas policromadas encontrados en Abydos (131).

² Jacques Pirenne se refiere aquí al siguiente pasaje de la Odisea: "Donde se ofrece a los humanos la más dulce vida, donde sin crudo invierno, sin nieve, y siempre sin lluvia no se percibe más que el céfiro". De Los trabajos y los días, de Hesíodo, toma los versos 170-174, para comprobar su tesis: "habitan con el corazón libre de cuidados, héroes afortunados, para quienes el suelo fecundo ofrece una floreciente cosecha tres veces al año" (141).

³ Ricardo García Cárcel lo cita en su ensayo "El Mediterráneo y la historia", p. 26.

⁴ L.Prieto de Paula estudia extensamente este tema en el séptimo capítulo de La lira de Arión, "La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70".

⁵ El texto de Ives Bonnefoy lo cita Fernando Savater en "Los exilios de Ulises", p. 204.

⁶ La traducción de los versos 63-71 del canto V de la Odisea, la hemos tomado de la edición de Luis Segalà, (Barcelona: Edit.Bruguera, 1982), pues Antoni Seva Linares, en "Divagació sobre el **locus amoenus**", nos da la versión catalana.

Rodeando la gruta, había crecido una verde selva
de chopos, álamos y cipreses olorosos donde
anidaban aves de luengas alas: buhos, gavilanes,
cornejas marinas de ancha lengua, que se ocupan
en cosas del mar. Allí mismo junto a la honda cueva,
extendióse una viña floreciente, cargada de uvas;
y cuatro fuentes manaban, muy cerca una de la otra,
dejando correr en ambas direcciones sus aguas
cristalinas. Veíanse en contorno verdes y amenos
prados de violetas y apio, y al llegar allí hasta
un inmortal se hubiese admirado,
sintiendo que se alegraba el corazón.

⁷ Antoni Seva Linares, en el poema citado en la nota anterior en "Divagació sobre el **locus amoenus**", estudia el origen de este tópico literario, y concede a Homero la paternidad de su creación.

⁸ En el primer capítulo del Génesis leemos:

Dijo luego: *haga brotar la tierra hierba verde, hierba como semilla, y árboles frutales cada uno con su fruto, según su especie, y con su simiente, sobre la tierra.* Y así fue. Y produjo la tierra hierba verde, hierba con semilla cada uno . . . (3).

En el capítulo II de el Génesis, en la sección "El Paraíso", nos dice la Biblia:

Plantó luego Jahvé Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara. Hizo Jahvé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar . . . Salía del Edén un río que regaba el jardín y allí se partía en cuatro brazos (Sagrada Biblia,4).

⁹ En el Canto segundo del Cantar de los cantares, dice el esposo a la esposa:

Que ya se ha pasado el invierno
y han cesado las lluvias.

Ya se muestran en la tierra los brotes floridos,
ya ha llegado el tiempo de la poda
y se deja oír en nuestra tierra el arrullo de la
tórtola.

Ya ha echado la higuera sus brotes,
ya las viñas en flor esparcen su aroma.
¡Levántate, amada mía,
hermosa mía, y ven! (Sagrada Biblia, 745).

¹⁰ En Ovidio la Naturaleza se había convertido en un jardín algo amanerado, como el lector puede desprender de la lectura de los siguientes versos:

Había un valle frondoso de pinos y de cipreses y
puntiagudos, llamado Gargafia y consagrado a
la Diana decidida. En un rincón apartado,
había una gruta boscosa, que no debía nada al
arte: por sus propios medios, la naturaleza había
imitado al arte, ya que con viva piedra de tosca

ligereza, había formado un arco natural; a la derecha, se oía el murmullo de una fuente cristalina, de aguas soñadoras en un amplio patio rodeado de un ribazo herboso (Metamorfosis III.,155-162).

(Traducción mía de la versión catalana, aparecida en "Divagació sobre el **locus amoenus**", de A.Seva Linares, p.284).

CAPITULO II

2. EL ESPACIO POÉTICO MEDITERRÁNEO EN LA TRADICIÓN

2.1 La escuela paisajística arábigo-valenciana

La poesía hispano-árabe, puente entre Oriente y Occidente, viene a ser la manifestación lírica más importante de Europa - de la Europa mediterránea - antes de la aparición de las literaturas románicas, en el nacimiento de las cuales influirá, en especial sobre la poesía de los trovadores occitanos, a la cual otorgará no sólo el ritmo, sino el concepto del amor cortés, o del amor platónico. "Es el movimiento que de Córdoba pasó a inspirar "la gaya ciencia" provenzal y el "dolce stil nuovo" de Guido Guerenilli, el maestro de Dante" (García-Gómez, 47).

El periodo histórico que nos ocupa va de los reinos de Taifas a la conquista del antiguo reino de Valencia por Jaime I, del siglo XI al siglo XIII. Josep Piera recoge en su estudio, Poetes i Poemes de l'Orient d'al-Andalus, a más de veinte poetas que vivieron en estos dos siglos, sin considerar esta cifra completa ni definitiva. El primer poeta arábigo-valenciano conocido es Ibn al-Labbana (s.XI), del Taifa de Denia, que ya capta y expresa en sus versos el concepto de la singularidad de su tierra.

Debido a la fertilidad de su suelo, Valencia fue desde el comienzo de la conquista musulmana una zona muy arabizada, en la que se establecieron muchos de los invasores. Las tribus bereberes norteafricanas ocuparon las zonas montañosas, en tanto que los árabes, más numerosos, se instalaron en las comarcas más ricas del litoral (García Bonafé, 22). El País Valenciano, siguiendo la tónica del resto de las tierras peninsulares no puso resistencia a la invasión, quedando incluido en el territorio sometido al dominio musulmán. Los valencianos acomodados y bien instalados en sus huertas circulaban poco por el resto de la Península, así que desde el punto de vista cultural y literario era una región bastante aislada y rezagada (Barceló, 3).

A la caída del Califato Omeya en Córdoba, la población se dispersa, y con ella la cultura se extiende a otras regiones. De este modo la poesía culta árabe llega al Mediterráneo y va tomando unas características propias que la convierten, a partir de entonces, en mediterránea. El fin del Califato y la fragmentación del territorio valenciano en taifas cambian radicalmente la situación, es entonces precisamente cuando la lírica árabe-valenciana alcanza su apogeo. Estamos ya en el siglo XII y los reinos de taifas de Valencia y de Denia destacan por su desarrollo económico y cultural.

Cuando la literatura árabe-andaluza empieza a decaer, el Levante experimenta un auge poético. Según García Gómez, la vieja arabización de la región hace que la lengua sea aquí más pura que en otras partes, y que por tanto constituya un terreno bien abonado para recibir influencias de fuera, transformarlas y crear una lírica con carácter propio.¹ En esta época la poesía

tiene socialmente un puesto de honor no sólo entre las actividades literarias, sino dentro de las artes, y como consecuencia de ello a los poetas se les abren todas las puertas. Estos, en número jamás igualado, llenan las cortes de los taifas, a las que García-Gómez compara con las pequeñas repúblicas italianas (32).

Los poetas arábigo-valencianos no son trovadores que van de corte en corte para ganarse la vida, sino una especie de "burgueses" acomodados con medios propios para subsistir. No tienen que llevar la vida errante de los poetas asalariados, siempre en busca de un mecenas que esté dispuesto a pagarles sus composiciones, con lo que la libertad creativa se ve restringida, con cierta frecuencia, a poemas de encargo, preferentemente panegíricos. Esto no quiere decir que no hayan escrito poemas de elogio a personalidades de la vida pública. Se sabe que Ar-Russafi se enorgullecía de su independencia frente a cualquier poderoso, eran éstos los que tenían que buscarle si necesitaban sus servicios (Garulo, 24).

Aparte de la poesía panegírica, cultivaban otros géneros, como la filosófica-moral, la elegíaca, la báquica, la poesía erótica (también en su componente homosexual) y la satírica, así como otras composiciones de tipo popular como el zéjel y la muwaha, de versos cortos y estrofas diversas. En un país en el que la religión prohibía el consumo de bebidas alcohólicas, llama la atención el gran número existente de poemas báquicos, y ello se debe a una práctica, a un substrato, anterior a la poesía islámica, que había permanecido;

pues, tan importante es para el poeta la fantasía creadora como la tradición dentro de la que escribe y que hace posible su labor.

El género poético en que se logra una mayor brillantez es en el de la poesía paisajística, llamada "floral" por Burckhardt (89). El paisaje se humaniza y una nueva sensibilidad produce metáforas inéditas que causan impacto dentro de la misma tradición. Para Titus Burckhardt lo que distingue a los poetas árabe-españoles del resto de los poetas árabes es su particular modo de describir la naturaleza, descripción breve y sutil, comparable a una filigrana. "Es como si el talento pictórico o escultórico que dentro del mundo musulmán no podía manifestarse plenamente ni en la pintura, ni en las otras artes plásticas, hubiera buscado su expresión indirecta en la poesía" (Burckhardt, 89-90). ²

En las imágenes clásicas de la poesía árabe andalusí hasta el S.XI, lo humano se hacía animal, vegetal o mineral, se deshumanizaba; sin embargo, a partir de ese mismo siglo, los poetas nacidos juntos al Mediterráneo, especialmente los nacidos en tierras levantinas, invierten las imágenes para transformar al hombre en la medida de todas las cosas, a los seres inanimados se les atribuye cualidades o actos de los animados. En "Improvisant sota un albercoquer" de Ibn Aixa de Valencia (S.XII), el cielo siente celos del viento que desnuda al árbol: "El cielo, está claro, sentía celos de verlo / e indujo al viento a desnudarlo." ³ Otras veces la voz lírica se enamora de un paisaje altamente humanizado, este es el caso de "El Jardí" de Ibn Jafaya (s.XII): "Yo enamoro a este vergel / donde la margarita es la sonrisa, / la murta los bucles y la violeta

el lunar." ⁴ El caso extremo de humanización del paisaje, lo encontramos en Ibn al-Zaqqaq (s.XII) donde se establece un diálogo entre el sujeto poético y el jardín: "¿Dónde está la margarita? preguntamos. / Y el jardín nos contestó: "La he dejado / en la boca de quien con gozo os llenaba los vasos." ⁵

El cambio es sutil, pero no pasó desapercibido a los ojos de los críticos árabes medievales, que hablan de renovación de la metáfora, aunque sin darse cuenta de la revolución humanística que el cambio suponía. Y los protagonistas fueron precisamente estos poetas nacidos en lo que luego sería el país valenciano: en Alcira, en Denia, en Valencia, creadores de una escuela poética cuyo tema es la descripción de la naturaleza, a través de esta visión antropológica (Rubiera, 200).

La hipótesis de María Jesús Rubiera es que este fenómeno no es casual - y se pregunta : "¿hay algo casual en la literatura? - sino que corresponde a la mediterraneidad, a una forma de ser que subyace bajo la diversidad de las culturas que miran hacia este mar" (1989, 201).

La sensualidad lírica y los juegos metafóricos conceden a la obra de los poetas árabe-valencianos un sello especial. Lo abstracto y lo sensorial se funden, y la metáfora traduce pensamientos y sentimientos al lenguaje de las imágenes. Debido a la importancia concedida al mundo físico, aparece una nueva densidad metafórica, que pone especial énfasis en los elementos visuales como la luz y el color, pero también lo auditivo, lo olfativo, lo táctil y lo gustativo encuentran su vehículo en esta poesía. El sujeto poético estimula, principalmente, la imaginación del lector por medio de la expresión sensorial, y no mediante el proceso abstracto de la reflexión, pero no por ello está lírica está carente de emoción y de profundidad.

La percepción sensorial y la riqueza metafórica constituyen dos de los pilares sobre los que se va a asentar la poesía gongorina, que, a su vez, tanto atrajo e influyó a los poetas de la Generación del 27. Para Hans Juergen Heise muchos de los versos de los poetas árabe-valencianos del S.XII contenían ya elementos que a partir del Siglo de Oro se convierten en componentes permitidos y aceptados de la lírica española (14). La renovación estética que supone, para la poesía de Al-Andalus, los cambios efectuados por las aportaciones de los poetas árabe-valencianos es llevada a cabo bajo dos figuras que destacan en el panorama poético del siglo XII: Ibn Jafaya de Alcira (1058-1139) y su sobrino Ibn-al-Zaqqaq, (m. 1135). Con ellos se implanta y define la escuela poética valenciana, llamada por varios autores "escuela paisajística valenciana". Ellos dos son sus maestros indiscutibles y la cima de la lírica árabe-neoclásica en esas tierras.

El interés por el estudio de "lo propio", desencadenado por la España de las autonomías, ha sido la causa de que en los últimos años hayan aumentado las publicaciones que versan sobre temas autóctonos, con ello se han sucedido una serie de ensayos monográficos, de artículos, y antologías sobre la poesía andalusí valenciana. Josep Piera, uno de los autores con mayor número de publicaciones sobre el tema, explica lo que para él supuso el descubrimiento de los poetas árabe-valencianos a principios de los años 70, y como a pesar de la distancia histórica, cultural y lingüística se sintió muy próximo a ellos, debido a una vinculación afectiva, por compartir el lugar de nacimiento y una geografía íntima.

La sensualidad visual, o el dramatismo enraizado, de aquellos versos árabes llenan de fabulosas resonancias orientales lugares tan conocidos como Denia, Alcira, Valencia, Mallorca, etc. y me hicieron sentir una pasión afín . . . (Poetes, 17).

La temática árabe ocupa hoy un lugar importante entre los escritores y críticos literarios valencianos porque sin abandonar el propio espacio, se posee un terreno libre para la creación artística, ocupado por un mundo, al mismo tiempo conocido e imaginario, que permite la plena libertad literaria. El pasado árabe representa, para muchos, la confirmación de su modo especial de estar en el mundo, es un reencuentro con la propia identidad. En cierto modo supone el hallazgo del paraíso perdido, en un "aquí" donde se entremezcla lo real con lo fantástico.

Aquel paraíso árabe es visto con simpatía y conciencia de la pérdida que supuso la expulsión de los árabes . . . El mundo árabe en la literatura valenciana es la búsqueda de un mundo imaginario, pero nuestro, de un mundo diferente, pero complementario, de un espacio propio valenciano, situado en el pasado . . . (Epalza, 160).

Pedro Martínez señala que al meditar sobre el pasado árabe ponemos el foco de atención en la parte más idiosincrática de nuestro ser histórico, pues tomamos por objeto de estudio algo que es por naturaleza diferencial: "abordar una realidad finita en el tiempo, pero aún actuante y mantenida en su dimensión simbólica" (86). Es decir, que nos ponemos frente a una parte de nuestra identidad que es también, parte de la identidad de un "otro". Es un razonamiento que supera el interés histórico o literario y que nos coloca en una posición dialéctica, poco habitual, al facilitarnos ver formas de identidad y alteridad dentro de un mismo sujeto y no en sujetos diferentes. Martínez

afirma: "se trata de un "otro" que no responde a los caracteres genéricos del "otro" porque se ha hecho parte de nosotros mismos" (87).

Durante siglos, por motivos de tipo ideológico, se ignoró el legado cultural árabe, pero también contribuyó a este estado la dificultad que suponía traducir sus textos y manuscritos. Es precisamente en este siglo cuando se hacen la mayor parte de las traducciones; la difusión de la poesía arábigo-española debe mucho a la labor de investigación y traducción realizada por García Gómez. Para Fernando Ortiz, sin su estudio, casi pionero en este campo de la lírica, y sus publicaciones, no encontraríamos en la obra de García Lorca, Laffón o Romero Murube "gacelas", "qasidas", o "divanes" (Ortiz, 1981,18).

Por todo lo expuesto hasta ahora, si somos los recipientes de una tradición greco-latina, también lo somos de la cultura arábigo-española. Somos fruto de un mestizaje, de una hibridación humana y cultural. Por ello un hijo del litoral mediterráneo puede encontrar reflejada una parte de su identidad en cualquier punto de la costa, y como consecuencia sentirse allí como en su propio país. Enrique Llobregat nos dice al respecto: "Yo nací a la orilla del mar en Valencia y me siento arraigado en el centro antiguo de Beirut, de Nápoles, de Atenas o el Pireo, en Tánger o Tetuán, en Rodos como en Eivissa" (202). Casi lo mismo expresa Francisco Brines en su poema "De geografía", de El otoño de las rosas: "Si estoy en Marrakech, me sueño en Elca. / Si en Denia estoy, me alejo hasta Essauria", los espacios geográficos por su gran parecido pueden ser intercambiables (Brines, 1986, 86).

Las dos figuras más destacadas de la lírica arábigo-valenciana, Ibn Jafaya e Ibn al-Zaqqaq, nacieron en Alcira (Valencia), cuyo nombre árabe Al-Yarizat, nos dice su origen y, al mismo tiempo, su naturaleza de ciudad-isla, ya que este topónimo significa isla o península. En su día fue construida sobre un meandro que el Júcar formaba al pasar por esa zona. Los jardines que cantaran sus poetas desaparecieron, pero algo no ha cambiado: la feracidad de su tierra, sobre la que se han creado ininterrumpidos huertos de naranjos que cubren de verde toda la superficie a que alcanza la vista. Basta subir a cualquier cerro para descubrir una magnífica perspectiva: un bosque de naranjos con palmeras dispersas, acequias, alquerías blancas diseminadas por el paisaje, el olor a la murta y al azahar, y las montañas enmarcando la vista. (Vicente Blasco Ibañez describió magníficamente este paisaje en innumerables páginas de Entre naranjos.)

Nuestro interés por la obra de los poetas arábigo-valencianos se debe al hecho de haber encontrado en sus poemas elementos que consideramos típicos de la mediterraneidad: una geografía referencial, que no es un descriptivismo colorista y superficial, sino que llega a fundirse con el estado de ánimo del autor imaginario, la búsqueda de la belleza, el goce del momento, la poesía sobre estados amorosos, y una actitud estoica ante la vida que le hace admitir lo fugitivo del curso de las cosas. A Ibn Jafaya por sus descripciones de jardines y huertos se le conocía con el nombre de "el jardinero". Para Emilio García Gómez: "Los paisajes de Ben Jafaya son deliciosos y pintados con arte insinuante, como escenarios de idilios o partidas báquicas" (34).

Yawdat al-Rikabi ha observado que los poetas andalusíes de esta zona sólo hablaban de la naturaleza en relación con el amor y del sentimiento amoroso en conexión con el entorno físico mediterráneo, como lo conocemos en la provincia de Valencia.⁶

Y el profesor argelino Hamdan Hayyayi, que es el mejor conocedor de la vida y la obra de Ibn Jafaya, le considera el gran maestro de la escuela andalusí.⁷ Ibn Jafaya, (1058-1139) nacido en el seno de una familia acomodada, lejos de ser un poeta cortesano, prefirió vivir entre los suyos, en su ciudad. Los antólogos andaluces más importantes prestaron gran atención a la compilación de sus obras pues, ya en vida misma del autor, su poesía gozaba de tal renombre que fue reunida en un "diwan", siendo uno de los pocos "diwanes" completos que poseemos hoy de poetas andalusíes. Pero lo que más llama la atención al investigador es que el mismo Ibn Jafaya escribiera el prólogo a su colección de poemas, fenómeno extraño entre los poetas árabes, ya que no era nada frecuente que el autor de la introducción y el de la creación lírica fueran el mismo.

Cuando Ibn Jafaya canta la naturaleza -- su gran motivo de inspiración -- crea su mejor poesía. Es este aspecto de su lírica el que también le ha dado mayor fama. Ríos, estanques, jardines, árboles, frutos y flores, encuentran en él una voz inspirada y apasionada. La referencia concreta a nombres y lugares da sabor de realidad a su lírica. Sin que haya detenidas descripciones, el paisaje queda sugerido con viva emoción de realidad. Su descripción, que presenta el mundo exterior de forma vivificada y dinámica, es animista. Su

gran secreto es la humanización total de la naturaleza que en cada lugar tiene rostro y semblante humanos, lo que es una actitud más existencial que estética -- un medio expresivo de la subjetividad -- que refleja los impulsos afectivos del poeta y facilita su identificación con los elementos externos. En muchos de sus poemas la humanización se justifica para dar expresión dinámica y dramática al sentimiento de caducidad; y ello, añadido a su preferencia por el atardecer y la noche, conceden a su poesía una dimensión temporalista. Esta predilección por las últimas horas del día le ha valido el título de "el poeta de la noche" (Sobh,7). El poema "Tarde levantina" es un buen exponente de esta poesía:

¡Qué tarde más agradable!
 Lecho de amor apasionado,
 sombra prestada por los árboles,
 ramas que escuchan,
 palomas que comentan.
 Se precipita el sol,
 envidioso,
 hacia el ocaso;
 retumba el trueno, rezuma la nube (Soboh,25).

Los paisajes de Ibn Jafaya, pintados con arte insinuante, son escenarios de idilios o de juegos báquicos, en "Las aguas de la Albufera" el poeta escribe:

El vino precipitaba mis horas,
 que volaron.
 Las horas de placer,
 fugaces instantes.
 Me impregnaban los atardeceres
 mientras la embriaguez me envolvía;
 la brisa se deslizaba
 sobre las aguas de la Albufera;
 los azahares, como plata florecían,
 y el ocaso fluía, dorado en el horizonte (Soboh, 29).

El paisaje descrito por Ibn Jafaya es siempre el valenciano: a veces con topónimos como, Valencia, Alcira, Júcar, Albufera, otras sin hacer uso de los nombres propios, pero fácilmente identificable para el conocedor de la región. Valencianos son los naranjales, los llanos, las acequias, las aromas; el mundo exterior, con los elementos distintivos de cada lugar, es un componente muy importante en esta poesía; se mezclan el amor y la naturaleza de una forma similar a como lo hacen los poetas románticos posteriores.

Podemos también constatar en toda la lírica árabe-valenciana una aceptación del goce sensual, del cuerpo como un medio para alcanzar el placer - muy lejano de la moral tradicional católica -, de una búsqueda de la felicidad, pero en el presente, en el aquí y en el ahora. En "Baño público" leemos:

¡Dichosa sea la casa del fuego!
Es edificada
para los bienaventurados y los condenados.
Acudimos a ella
en busca de placeres
y así entramos al Paraíso en el Infierno (Soboh, 71).

Esta afirmación del ser completo, que ya encontramos en la poesía griega, es una de las características más marcadas de la poesía del Mediterráneo y con ello de la de Francisco Brines. Cesar Simón se pregunta: "¿Qué significa el Mediterráneo, entre otras cosas, sino una manifestación más del ansia de ser y belleza . . . ?" (25).

Se puede constatar la insistencia en la temática amorosa precisamente, con una abundancia sorprendente de poemas de este corte, y la repetición de situaciones, estados y sentimientos de igual base amorosa. Un sección

importante dentro de este apartado, y dentro de la más pura tradición árabe, la constituye los poemas dedicados a jóvenes. En "El viaje de las manos" leemos:

Las margaritas de su boca, el lirio de su cuello,
 el narciso de sus párpados o la rosa de sus mejillas,
 eran mi único alimento, hasta el instante
 en que la embriaguez de la copa y del sueño
 se deslizaron en su cuerpo,
 entonces se inclinó hacia mis brazos.
 Yo intentaba oponer el ardor que devoraba mi corazón
 el frescor de su aliento.
 Y cuando vi que se había despojado de su manto,
 apreté contra mí ese sable que acababa de ser desenvanado.
 ¡Qué talle tan esbelto! ¡Qué contacto tan dulce!
 ¡Qué brillo de lámina! ¡Qué vibrar de costados!
 Al acariciarla vibraba la rama que crece en la arena;
 el sol que aparece en un día feliz
 declinaba su ardiente rostro.
 Mis dos manos viajaban a través de su cuerpo:
 descendían hasta el valle de su cintura
 o ascendían por alcanzar sus dos senos altivos.
 (Soboh,100-01)

Esta composición, a pesar de las diferencias de estilo, nos ha hecho pensar en un poema escrito, ocho siglos después, por Francisco Brines, nos estamos refiriendo al "El más hermoso territorio" de El otoño de las rosas.

El ciego deseoso recorre con los dedos
 las líneas venturosas que hacen feliz su tacto,
 y nada le apresura. El roce se hace lento
 en el vigor curvado de unos muslos
 que encuentran su unidad en un breve sotillo perfumado.
 Allí en la luz oscura de los mirtos
 se enreda, palpitante, el ala de un gorrión,
 el feliz cuerpo vivo.
 O intimidad de un tallo, y una rosa, en el seto,
 en el posar cansado de ocaso apagado (1-10).

En esa rectitud de unos hombros potentes y sensibles
 se yergue el cuello altivo que serena,
 o el recogido cuello que ablanda las caricias,
 el tronco del que brota un vivo fuego negro,
 la cabeza: y en aire, y perfumada,

una enredada zarza de jazmines sonríe
 y el mundo se hace noche porque habiran aquélla
 astros crecidos y anchos, felices y benéficos.
 Y brillan, y nos miran, y queremos morir
 ebrios de adolescencia.
 Hay una brisa negra que aroma los cabellos (25-35).

"El mancebo" es otra composición jafayina dentro de la misma linea:

Mancebo elegante de esbelta cintura
 cual doncella en su porte y su mirada,
 que llena los ojos con su figura
 y cuya belleza se recita como una azora.
 Cuando mira, anda, canta
 cuando aparece,
 hace sombra a la gacela, a la nube,
 a la paloma y a la luna (Soboh, 133).

Los musulmanes se habían imaginado el Paraíso como un oasis. El Corán describe en algunos pasajes, los goces que esperan a los piadosos en el más allá, como una acumulación de impresiones sensoriales. Se habla de un jardín donde los aventurados viven; o completan otros placeres sensuales (Schrader, 249). El paraíso coránico es más conocido por sus goces sensuales que por la interpretación alegórica de ellos. El jardín es para el musulmán el anticipo o visión nostálgica del Paraíso.

En la concepción musulmana, el edén es un jardín donde nacen y fluyen ríos y fuentes de agua, de vino y de miel, con árboles y frutos. Esta sensualidad del paraíso musulmán, que scandalizó a los cristianos con su paraíso espiritual, es absolutamente coherente con la estética árabe, donde la belleza no es una abstracción sino la sublimación de los sentidos, que valen como medios para la anticipación de los goces celestiales. "Ya Ramón Llull al tratar los sentidos, reconoce una posible función evocativa de las impresiones

sensibles que pueden llevar a lo divino. De lo terreno se va a lo divino" (Schrader, 251). De este modo todos los sentidos encuentran su galardón, incluso el gusto y el olfato, sentido éste muy estimado por Mahoma; quizá ello explique también la importancia de los motivos florales en la cultura árabe, pues la flor es la reproducción visual de lo olfativo y por ello el eslabón entre estos dos sentidos. En "El azahar y la rosa" de Ibn Jafaya leemos: "Nos perfumaba el azahar fragante, entreverado con la rosa, / como una blanca boca dulce que sonriese besando una mejilla" (Barceló, 13). Es un poema de naturaleza sensorial donde, en sólo dos versos, lo olfativo se combina con lo visual, lo gustativo con lo táctil y lo auditivo.

El habitante del paraíso goza de una actividad intensificada de sus sentidos, en este aspecto está relacionado con el **locus amoenus** o es el **locus amoenus**. Esta asociación ya se encuentra en Virgilio, de cuya fuente, según Schrader, los poetas cristianos relacionaron la idea del locus amoenus con la del Paraíso (252). Y este paraíso sensual lo podemos encontrar en el Al-Andalus valenciano de Ibn Jafaya. Uno de sus poemas más conocidos, pues figura en todas las antologías y estudios, "El paraíso", es la descripción de Al-Andalus como el paraíso, pero el islámico.

Valencianos, ¡qué gozo el vuestro!
 Tenéis agua y sombra, con ríos y árboles.
 El paraíso está en vuestras casas.
 Si yo tuviera que escoger entre los dos,
 optaría por el vuestro.
 No temáis entrar después en el fuego eterno,
 pues no se va nunca del paraíso al infierno.

Para María Jesús Rubiera este poema además de ser "herético es blasfemo, no por la comparación de Al-Andalus con el Paraíso, sino porque en su elección el sujeto lírico se decide por la vida humana" (*La cultura*, 1989, 98). Esta preferencia por lo terreno y esta afirmación y estima por la existencia se ve reforzada por una geografía referencial como la valenciana, donde la naturaleza es tan generosa que invita a vivir el aquí y el ahora. No hace falta postergar los sueños para vivirlos en "el más allá". El Al-Andalus valenciano es hedonista, nunca ascético ni místico y, acorde con él, el yo lírico es sensual y amante del momento. Los contemporáneos de Ibn Jafaya tomarán el símil del paraíso como palabra clave para hablar de Valencia. Ocho siglos después continúa vigente esta imagen en la literatura escrita en esta área del litoral mediterráneo, (como veremos en la sección dedicada a Juan Gil-Albert).

Desde el punto de vista literario la poesía de Ibn Jafaya dio al género poético de la descripción de la naturaleza una serie de palabras clave, como notas del concepto paraíso. Ya hemos visto árboles frondosos y ríos, pero hay que añadir: colinas, valles, huertos o jardines, flores y aromas, y el rocío. La poesía del Al-Andalus valenciano moriría con estas palabras en la boca (Rubiera, *Cultura*, 100)

Dos de los poemas más famosos de Ibn Jafaya son las elegías dedicadas a Alcira y a Valencia cuando estas dos ciudades caen en poder de las tropas cristianas de El Cid. En la dedicada a su ciudad natal, rememora los momentos felices pasados en el vergel del Júcar para terminar en un lamento.

Entre Alcira
y el cruce de sus dos ríos,
donde se realizan nuestros deseos,
discurre una próspera vida
de apetecibles frutos,
abundantes sombras

y delicioso sueño.
 ¡Cuántas veces, de alegría,
 nos hemos inclinado como las ramas
 en su llanura y en sus colinas!
 Todo ha desaparecido,
 como si no hubiéramos vivido aquí
 más que una mañana o una tarde.
 Lloro por el marjal,
 por al-Kanisa,
 por las riberas,
 y di:
 "¿Quién me pudiera devolver su amor?"
 ¡Ay de un exilio
 que me aflige,
 ay de un viaje que se ha prolongado,
 ay de una separación
 sin reencuentro,
 ay de una casa
 cuyo eco no resuena!
 Mis ojos, Alcira,
 lloran por ti
 y el corazón
 siempre desea ofrendarte mi vida (Soboh, 18-19).

En la de Valencia el yo lírico expresa más el sentir colectivo ante la
 pérdida de todo lo suyo, y en un apóstrofe final dice: "tú ya no eres tú,
 Valencia, no eres tú ; / ya no hay casas en tus casas" (Piera, *Els poetes*, 39).
 Pero lo elegíaco es una vena que no sólo encontramos aquí, sino que
 atraviesa toda su poesía, es el dolor por el deterioro y el empobrecimiento
 paulatino que va sufriendo el ser humano, ante el olvido, la vejez, la muerte y
 la imposibilidad de ganar esa carrera contra el tiempo. En "El secreto de la
 muerte" se dirige al amigo fallecido en busca de una respuesta:

Amigo mío tan distante,
 ¿acaso me oyes
 bajo la lápida de tu tumba?
 Dime,
 ¿qué hace la valiosa alma
 cuando abandona el cuerpo?

Ya que se te ha revelado
 el secreto de la muerte,
 contéstame,
 aun con lo que pueda afligir al corazón.
 Soy fuente de lágrimas y de nostalgia.
 ¿Hasta cuando lloraré
 la desaparición de mis amigos
 y la pérdida de mi juventud? (Soboh, 159)

El sujeto poético Ibn Jafaya se centra en temas del tiempo y de la muerte. Los efectos destructivos de la temporalidad y de la desposesión aparecen constantemente subrayados. En otros poemas, como en "Una rosa extraña", ante la menesterosidad del ser expresa su agradecimiento a la vida por lo que ésta aún le ofrece a una edad avanzada, la caducidad de todo cuanto nos rodea y la sombra inevitable de la muerte convierten su canto en una elegía:

Es una rosa extraña,
 me sonríe con inocencia,
 parece una doncella.
 ¡Cuánto deseo que la luz del día
 se torne oscuridad!
 Se me abre y excita mi deseo,
 como cuando era joven,
 siendo yo ahora viejo, cubierto de canas.
 Me embarga su aroma,
 pues la primavera, por compasión,
 me la ha obsequiado (Soboh, 127).

Junto a estos poemas de corte más meditativo y reflexivo, hallamos en la producción poética de Ibn Jafaya y de la gran mayoría de los poetas árabe-valencianos, otros de carácter epigramático, por lo conciso, agudo o satírico de su expresión. El texto es como una viñeta que configura un mundo o un ser arruinado.

¡Oh tú, que ríes a carcajadas

por ignorancia,
 más te valdría llorar!
 Eres de sentimientos mezquinos,
 ruín, careces de inteligencia y atractivo.
 ("Ni inteligencia ni atractivo", Soboh 63)

Podemos encontrar en la colección Aún no de Francisco Brines composiciones afines a ésta en tono y contenido. Un poema ilustrativo sería el titulado "Polvos y lodo".

Eres mezquino en el oficio, todo
 lo empobreces; reduces las carrozas
 a tartanas; aúñas cigarrillos,
 dentaduras, y en plazas o tabernas
 mudas reputación por risotada.
 Eres chulo (y ladrón); mas no prestigias
 oficio tan antiguo y respetable (176).

En este libro se van intensificando las imágenes y acontecimientos negativos. La recreación deliberada del lenguaje de otros autores, estilos y géneros artísticos le dotan de un tono de parodia inexistente en sus otras entregas. El componente satírico distinguirá a esta poesía de la del resto de su producción. Al respecto nos dice Brines: "Surge con coherencia en mi general cosmovisión, pues ante una vida que absurdamente desemboca en el más negador de los vacíos, la mirada descubre en la sociedad humana organizada unos principios que son, o se imponen de un modo también absurdo y, por ello, grotesco . . . " (Alfaro, 16).

El tema del "carpe diem" es el leitmotiv de gran parte de los poemas de Ibn Jafaya, como de la gran mayoría de las composiciones de la primera sección de Aún no de Francisco Brines, cuyo epígrafe nos da la clave del contenido:

Con un punzón de sombra y nada
grabaron en mi corazón
la palabra de fuego: vida.

El corazón, ahora,
ama más su materia:
camino de la nada
el rastro de una sombra (153).

El hablante poético nos está diciendo que si lo único que tenemos es la vida, vivámosla antes de llegar a la nada. Con la distancia que suponen ocho siglos, el sujeto lírico de "Tres placeres" está exponiendo las mismas ideas, aunque concretizando y verbalizando cuáles son los tres placeres máximos.

Carecerías de gracia
y te faltaría simpatía
si no saborearas el vino,
tomaras parte en la zambra
y gozaras del amor:
olvídate de las hábitos beduinos.
Ser sobrio e imbécil
es de lo más salvaje (Soboh, 81)

Al poeta árabe como hombre histórico, le interesa cuanto pasa a su alrededor, por ello nos da una visión sarcástica de la sociedad ya que escribe desde el escepticismo y el descreimiento de una moral. Frente a las normas sociales, frecuentemente hipócritas, está el compromiso con la verdad; así el creador de escenas idílicas y el recreador de una naturaleza que le devuelve imágenes del yo, se transforman en un satírico un poco desgarrado y chulesco, como podemos comprobar en "El dinero de mezquitas e iglesias":

¡Qué hipócritas son!
Se dedicaron a la ciencia para,
a través de ella, con su palabrería,
adquirir altos cargos y destacados puestos.
Otros se fingieron honrados ascetas
hasta encontrar una ocasión

para hurtar el dinero de mezquitas e iglesias (Soboh,67).

Una actitud crítica similar se puede apreciar en "El cargo trastoca las virtudes":

¿Por qué has abandonado
las nobles cualidades
con las cuales te adornabas?
¿Acaso ser ministro
ha cambiado tu esencia?
Ciertamente el cargo
trastoca las virtudes (Soboh, 65).

En toda la poesía de esta época del Levante vamos a dar con las mismas características de vehemencia y emoción. Las voces que más destacan, además de la de Ibn Jafaya, son las de Ibn Al-Zaqqaq (m.1135), durante el período de su apogeo, y la de Ar-Rusafi (m.1177) al final, ya considerado por algunos críticos, a pesar de la calidad de su obra lírica, como una voz epigonal de esta escuela. En la poesía de Ibn Al-Zaqqaq encontramos los mismos temas que en la de su tío Ibn Jafaya. Su estilo personal está considerado como el más depurado de la escuela valenciana: su poesía, siendo más breve, es también más elegante y se la tiene como la más representativa de la escuela valenciana (Piera, *Els poets*, 47). Con su juventud y originalidad renueva el estilo amanerado de la retórica árabe. Su mayor habilidad consiste en transformar viejas metáforas -- gastadas por el uso -- en otras de sugerente novedad. Según Emilio García Gómez, Ibn Jafaya e Ibn al-Zaqqaq son para la poesía árabe-española lo que Góngora respecto a las letras castellanas, la cima de la lírica de su tiempo (39).

Nos llama la atención que en la mayoría de las antologías de que disponemos para el estudio de los poetas árabe-valencianos hayamos encontrado gran número de poemas titulados "Epitafio de sí mismo" o "Epitafio para sí mismo", pero no hemos podido esclarecer si este tipo de composición es característico de la poesía árabe en general, o solamente de la escrita en esta región española. Quizá un substrato existente, debido a la tradición de la poesía latina, haya contribuido a este fenómeno, que nos remite a Nevio (235 - 204 a.C.), Plauto (254 - 184 a.C.), Ennio (239 - 169 a.C.), como los primeros creadores de esta clase de poemas. También Ibn al-Zaqqaq cuenta en su haber un "Epitafio para sí mismo":

De vuestro lado me robó la muerte,
inexorable ley de los humanos.
En ella os precedí; pero a la postre,
no tardaremos en hallarnos juntos.
Decid, por vida vuestra y por mi sueño:
¿No fue nuestro ardiente vivir un gozo?
Ore por mí quien por mi tumba pase,
y pague a la amistad la fe jurada (Barceló, 15).

A lo largo de este estudio, hemos encontrado pocos versos tan conmovedores como el sexto de esta composición. Después de reflexionar sobre la brevedad de la existencia, la voz poética dirigiéndose al lector, le sorprende con uno de los versos más bellos y afirmadores de la existencia que recordamos: "decid, por vida vuestra y por mi sueño: / No fue nuestro ardiente vivir un gozo?". La pregunta retórica aumenta el valor expresivo del contenido, que ya por sí es tan pletórico que parece imposible poder acrecentar su carga semántica y emocional. Josep Piera lo toma como epígrafe para la segunda sección de Poetes i Poemes de l'orient d'Al-Andalus.

De nuevo encontramos, en la obra de Francisco Brines, en la primera parte de Aún no un poema, "Epitafio romano" con la misma temática. Empieza con una cita de Horacio sobre el "carpe diem". El hablante poético, que entabla un diálogo con el poeta muerto, se identifica con el epitafio que lee. En este poema se capta igualmente la transitoriedad de la vida y la del arte que une a generaciones del pasado y del presente en un destino común hacia el olvido. El efecto de este poema se deberá, en parte, a la toma o no toma de conciencia por parte del lector de la ruptura del sistema que se produce, ya que el fin del epitafio es hacernos recordar al fallecido, y no dar consejos a los vivos.

"No fui nada y ahora nada soy.
Pero tú que aún existes, bebe, goza
de la vida ..., y luego ven."

Quien lea, debe saber que el tuyo
también es mi epitafio. Valgan tópicos frases
por tópicos cenizas (164).

Ibn Al-Zaqqaq trata en su poesía todos los géneros imaginables: sátiras, elegías, poemas ascéticos, de amor o de guerra, panegíricos, canciones báquicas y eróticas, pero manifiesta predilección por las descripciones, tanto de la Naturaleza como de las ciudades, de los jardines, de los animales o de las personas. Dentro de esta misma tradición podemos insertar la poesía de Ar-Rusafi, el último representante de la escuela paisajística arábigo-valenciana.

Ar-Rusafi nace en la Ruzafa de Valencia, de ahí su nombre, y muere en Málaga, ciudad en la que pasó la mayor parte de su vida, en el año 1177. No se sabe en qué fecha nació ni cuando abandonó Valencia, por la que siempre

sintió nostalgia y de la que será su cantor. En sus poemas describe los lugares más notables de la región valenciana, como la Albufera, la Ruzafa, los puentes de la ciudad, el río Turia, los jardines, etc. (Garulo, 22).

Desde muy joven mostró aptitudes poéticas que merecieron el aplauso de sus maestros. La primera actuación en público de Ar-Rusafi que conocemos tuvo por marco la recepción dada a los poetas por Abd al-Mu'min en Gibraltar. El hecho de haber sido convocado con los demás poetas parece indicar que su fama había traspasado los límites de Málaga para llegar hasta el califa almohade (Garulo,24).

Ihsan Abbas, editor del Diwan de Ar-Rusafi, muestra cómo la influencia de Ibn Jafaya está presente en el panegírico que Ar-Rusafi dedica a Abd Al-Mu'min en el poema "Elogio de Abd Al-Mu'min cuando desembarcó en el monte de la Victoria (Gibraltar)", sobre todo en los versos donde describe el Peñón como un anciano meditabundo -- "Anciano, desdentado por haber cogido / entre los dientes la madera de los siglos, / conocedor y lleno de experiencia" (Garulo,113) -- comparación que ya había realizado Ibn Jafaya, refiriéndose a un monte de Alcira. Otro parecido existente entre los dos poetas y señalado por Ihsan Abbas es que ambos saludan la llegada de una nueva dinastía: Ibn Jafaya, la almorávide, y Ar-Rusafi, la almohade (Garulo 24).

Sin embargo, Ar-Rusafi no se convierte en el poeta áulico de la dinastía almohade; cambia de orientación y continúa la tradición paisajística empezada por Ibn Jafaya, al que también imita renunciando a vivir de la poesía, y así salvaguarda su independencia creadora frente a los poderosos, pues su trabajo de sastre le provee de los medios económicos necesarios para subsistir. "Tuvo fama de ser el mejor poeta de su tiempo: sus poemas descriptivos y báquicos

eran bastante apreciados y aparecen recogidos en diversas antologías . . ."
(Garulo, 25).

Su "Elegía a Valencia" se convierte en la pieza maestra, no sólo de este autor sino de toda la poesía continuadora del estilo kafayí. Desde la distancia en el lugar y en el tiempo, la voz poética recuerda su juventud pasada en esa ciudad ("inicio de una dulce vida / en las primicias de la mocedad"), su amor por un amigo muerto ("su pérdida afligió a mis ojos y a mis entrañas, / me hizo derramar lágrimas y encendió estas brasas"), la fugacidad e inestabilidad de todo lo humano frente a la aparente estabilidad de lo real, del paisaje ("allí vestíamos la túnica de la juventud, / y ahora estamos desnudos de sus adornos / aunque ella siga engalanada."). Valencia es para el poeta ausente de ella el Paraíso perdido; la repetición del apóstrofe "Amigos" seguido de varias preguntas confieren al poema, por un lado, un tono altamente íntimo, por el otro, de ansiedad y dolor. En Ar-Rusafi la palabra adquiere un tono más melancólico y elegíaco que en sus maestros.

No hay otra tierra como ésta, llena de almizcle,
.....

Bella como lo mejor de una vida que fue dulce;
alegre como lo más hermoso
de una juventud que ya pasó.
Dicen: El paraíso nos describes.
-¿Y cómo podrá ser el paraíso
en otro mundo? - les contesto.

.....
En Valencia es constante el fulgor de la mañana
pues el sol juega con el mar y la Albufera.

.....
Valencia sigue siendo
la perla blanca que me alumbra
por donde quiera que vaya . . . (Garulo, 90-93).

Su descripción se reduce a unos cuantos rasgos que caracterizan su esencia y simbolizan una geografía íntima y emotiva para el poeta -- la Ruzafa donde nació, el Puente sobre el Turia, huertas, acequias, el sol reflejando en el Mediterráneo y en la Albufera --, la idealización del mundo de la infancia y de la juventud tienen como contrapunto la lejanía no sólo espacial sino también temporal del sujeto poético que, envejecido, evoca un mundo más puro y deseable, en el que siente haber dejado la mejor parte de su ser, su paraíso particular. El ardiente tono nostálgico con que canta a su Valencia natal, y el acento personal de sus elegías lo destacan de los poetas de su época.

Los poemas breves se prestan más a la ligereza, a la gracia de la imagen y es en ellos donde Ar-Rusafi sobresale. La brevedad del espacio exige la máxima expresividad de cada uno de sus elementos. Entre sus composiciones de este tipo hemos seleccionado "Un pino en el jardín":

Muestra el jardín la herrumbre de la fuente
cuyas aguas compiten con la brisa;
y junto a la corriente alza su tronco
un pino que penetra en sus entrañas.
Parecen, él y sus raíces,
por donde el agua se derrama en ondas,
una sierpe enroscada con sus crías (Garulo, 39)

Lo primero que observamos es la urgencia con que cada una de las palabras del poema se nos van apareciendo conforme leemos: esto indica su gran carga semántica, su peso significativo. La observación segunda se refiere al verso final: es el mejor del poema como quiere la ley fundamental de toda pieza de pocos versos. Pero, ¿cómo ha podido el poeta transmitirnos en tan pocas palabras esta compleja emoción que sentimos al terminar el poema?

La estructura del poema consiste en un entramado hecho por el cruce incesante de dos series de nociones, la de la iniciación, es decir, de comienzo de toda vida, y la de permanencia. El primer verso pertenece simultáneamente a ambos campos semánticos, pues el agua nos habla del eterno comienzo nuevo, y la herrumbre, de su duración. Esta sería en el campo simbólico la edad del agua, la huella visible y visual de su constante manar, su permanencia adquiriendo color. El jardín tiene connotaciones de frescor y, por tanto, también de vida. Todo ello se ve acompañado de movimientos alternantes horizontales y verticales. En el espíritu del lector el sema "jardín" evoca primeramente una superficie horizontal que se ve interrumpida en este plano por la verticalidad de árboles y arbustos; en el sema "fuente" la impresión es opuesta, de una verticalidad inicial, la imagen se convierte en horizontal. El poema no tiene un cromatismo brillante: verde, marrón y la transparencia del agua son los tonos que aparecen en sus versos, pero frente a esa aparente parquedad, las sensaciones que nos comunica en este primer verso son varias: la sonoridad del agua al caer, su rapidez, la humedad que impregna el lugar.

En el segundo verso "la brisa" nos trasmite la impresión de lo siempre igual a sí mismo, de lo constante en la naturaleza. Su unión con el agua, simboliza la lucha -- expresada por medio de un movimiento vertical -- de lo invisible con lo visible, de lo sonoro con lo insonoro. La alternancia de movimientos horizontales y verticales prosigue en los siguientes tres versos - "y junto a la corriente alza su tronco / un pino que penetra en sus entrañas. / Parecen, él y sus raíces" - para terminar el poema con dos versos de

imágenes horizontales. La primera de ellas aún con movimiento, a ras de tierra: "se derrama en ondas", de connotaciones simbólicas que anticipa el último verso y que el lector puede asociar a los movimientos de la serpiente, la segunda es estática. El símil "serpiente enroscada con sus crías" para describir a las raíces es de una gran fuerza expresiva, al mismo tiempo que nos traspone en el tiempo y trae a nuestra mente la imagen bíblica del Paraíso.

Desde todos los ángulos el poema nos señala el mismo sistema de nociones: el poeta ha sido consciente de una Naturaleza plena y siempre renovada, que parece estar ahí como si fuese, de algún modo, un signo de esperanza y salvación; pero él no comenta, se limita a presentar un ínfimo aspecto de la realidad exterior, es el lector quien en su lectura descubrirá toda una serie de significaciones y el estupor ante la belleza de la palabra escrita.

Dentro de la producción de Ar-Rusafi, un tipo de poemas completamente diferentes, que han merecido especial atención de la crítica, son aquellos dedicados a los oficios -- "el carpintero", "el que trabaja la seda", "el tejedor" -- y convierte a los oficios en metáforas del juego homoerótico. Siglos después Juan Gil-Albert en su primer libro de poesía, Misteriosa presencia (1936) y dentro de la sección "Cuatro poemas valentinos", dedica uno de ellos al sastrecillo de la Ruzafa. En una obra posterior del poeta de Alcoy, El ocioso y las profesiones (1979) vemos la huella indeleble de Ar-Rusafi.

La concepción apasionada del amor, y la nostalgia por la juventud perdida encontró en Ar-Rusafi una voz muy personal; la tensión emocional que recorre sus poemas no tiene nada de la retórica convencional, el tono es íntimo

y elegíaco (Piera, Els poetes 61). Con Ar-Rusafi termina la época de esplendor de la lírica árabeto-valenciana, otros poetas continuarán escribiendo en árabe, pero su voz se irá haciendo cada vez más débil hasta desaparecer.

La rendición de Balansiya,⁸ entregada por Zayyan b.Mardanis a Jaime I, -- simboliza para el Reino de Valencia -- no sólo el principio de un nuevo período sino también el fin de la era anterior. Se produjo una ruptura, marcada por el paso de un régimen arabo-musulmán a otro: cristiano-romance . . . (Chalmeta, 13).

Lo que no murió con la conquista de Valencia por las tropas de Jaime I, en 1238, son las peculiaridades de la lírica de esta región -- tanto la que se sirve del vehículo de expresión en castellano como la que lo hace en valenciano, -- su amor al momento, a la vida, la búsqueda constante de la belleza, el carácter elegíaco de sus composiciones, la exaltación sensorial de lo real acompañada de una actitud estoica ante la existencia, son constantes que podemos seguir a través de los siglos hasta la actualidad. Si consideramos que Ar-Rusafi murió en 1177 y que el Poema de mio Cid, según Collin Smith, fue escrito en 1207, nos podemos dar cuenta del grado de desarrollo que ya había alcanzado la poesía árabeto-valenciana (Smith, 38).

2.2 Ramón Llull, el conocimiento a través de los sentidos

Esta sección dedicada a la obra de Ramón Lull obedece más a la voluntad de rastrear la poética mediterránea, que a su conexión con la poesía de Francisco Brines (como la tenía el apartado anterior).

Ramón Llull (1233-1316) no sólo es el creador de la prosa catalana literaria, sino también uno de los hombres más notables de su tiempo. Nació en Mallorca, cincuenta y seis años después de la muerte de Ar-Rusafi, y tres años después de la Conquista de la isla por Jaime I. Hijo de una familia rica e influyente, siendo aún muy joven, recibió el cargo de preceptor del hijo del rey, el futuro Jaime II. En su poema más importante, "Lo desconhort", escrito en la ancianidad, el hablante poético rememora los años de su juventud en la corte, en la que fue básicamente trovador, poeta y personaje donjuanesco. Entre 1262 y 1265, y como resultado de una visión de tipo mística, decidió cambiar completamente de vida. Abandona mujer e hijos y comienza un período de gran actividad espiritual y de intensa creación literaria. Tras unas peregrinaciones a Compostela, Roma y Jerusalén se consagra a los estudios religiosos (Llinares,26)

La energía con que Llull se entregó a todos sus proyectos era excepcional. El ideal de cruzada, que determinó tantas de sus acciones, debió de ser aún muy intenso en Mallorca, recién conquistada por las tropas cristianas y que contaba todavía con una numerosa comunidad musulmana (Terry,96). Aprendió latín y árabe, con esta segunda lengua quiso convencer a

los ciudadanos de los países árabes de que la fe que les llevaba él era la correcta. En 1276 fundó la escuela de misioneros de Miramar, en Mallorca, donde trece franciscanos empezaron a estudiar el árabe. Fue un viajero incansable, recorrió toda la cuenca del Mediterráneo en su vertiente norte y sur. Sus escritos le dieron fama de pensador cristiano y de luchador. En 1312 en el Concilio de Vienne (Francia) expuso su programa educativo y las ideas que le llevaron a crear la escuela de Miramar, a consecuencia de ello el Papa Clemente V aprobó que se fundaran Colegios similares en Bolonia, París, Oxford y Salamanca (Lorenz, 13).

Ramón Llull se formó dentro de la tradición trovadoresca tardía, y para Lola Badía no cabe duda de que también conocía muy bien la novela épica francesa tan conectada a la catalana del S.XII. Sin embargo, lo más característico de su ingente producción es la polivalencia sorprendente de estilos e idiomas. Su intención era persuadir a los infieles y perfeccionar a los cristianos en el amor a Dios. La obra de Llull, de dimensiones colosales, abarca géneros muy diversos: tratados teológicos, una enciclopedia simbólica, panfletos polémicos, poemas líricos y novela. Pero ante tal diversidad no se puede perder de vista la unidad monolítica de intenciones. No es por ello posible separar la literatura de Llull de su filosofía.

La literatura de Llull es una literatura de filósofo y de místico. Esta literatura aparece históricamente en los orígenes mismos de la tradición catalana, de manera que la primera obra de Llull, el Llibre de contemplació en Déu (1271-1274), es ahora la primera muestra literaria románica del área catalana (Badía, 75).

Toda la prosa catalana anterior a Llull consistía en traducciones: textos legales, crónicas y partes de la Biblia. Su mérito radica no sólo en haber sido el creador de una literatura filosófica y teológica en catalán, sino también de una prosa literaria. Aunque escribía igualmente en latín y árabe, su deseo de utilizar su lengua vernácula descansaba en su voluntad de llegar a todos aquellos que no sabían latín, y para que aquellos que habían escrito en latín aprendieran el modo de traducir los tecnicismos filosóficos del latín a la lengua hablada. Estos dos objetivos nos revelan la amplitud del objetivo divulgador de Ramón Llull, que no se limitaba a él, sino que consideraba a los otros autores (Moll, 169). Sin embargo, es curioso observar que esa misma obra considerada la primera manifestación en lengua catalana, fue primero escrita en árabe y luego en la lengua del Principado. "En ella volcó sus experiencias místicas de convertido y el fruto de sus estudios de filosofía y teología, tanto en textos árabes como cristianos, y le dio ese sello unitario y ese aliento poético que caracterizan todas sus producciones" (Batllori, 7). Su conocimiento de la lengua litúrgica y literaria del Islam, es decir, del árabe coránico, que determina el árabe clásico, tuvo que ser bastante completo, para poder haber llevado a cabo tal tarea (Polit, 172).

En la obra de Llull nos encontramos con un concepto valorativo de la palabra, según su nobleza semántica, que va de la palabra más noble, que es la del nombre de Jesucristo, a las más viles que deben de ser los nombres de los pecados o de los demonios. Su estética se funda en el significado de las palabras, no en su forma. Para Llull el significado de la palabra constituye

el sexto sentido. En el mundo medieval, la palabra hablada tenía una cualidad sensual que es difícil de entender para nosotros, por otra parte, tenemos que reconocer que esta cualidad sensual de la palabra era especialmente fuerte en Llull.

La estética luliana exigía una jerarquía de belleza en el mundo natural: los objetos eran más o menos estéticos dependiendo del lugar que ocupaban en la cadena de la creación, partiendo de los cuatro elementos, a través del hombre, a Dios. Las palabras por sí mismas no se consideraban portadoras de belleza de acuerdo a su sonido o ritmo, sino que el juicio de valor sobre ellas se basaba en la escala que tenían en la jerarquía de las cosas que nombraban. Por ello, la palabra "sol", es más bella que "luna", "caballo" más bella que "perro". Esta teoría es casi tan curiosa como la del sexto sentido, y curiosa, quizás, por la misma razón. Sencillamente, Llull concibió las palabras como objetos físicos, objetos tan físicos como lo que nombraban . . . (Dagenais, 168).⁹

La visión del mundo que tenía Llull era esencialmente neoplatónica.

Había una jerarquía en la creación que partiendo de Dios, a través del mundo espiritual y de las esferas celestiales, descendía a la esfera de los cuatro elementos, al ser humano, a los animales y en última instancia a la materia. Si consideramos lo expuesto por Dagenais, nos daremos cuenta cómo el paso que tenía que dar Llull para juzgar la palabra como el sexto sentido no era muy grande. En su filosofía indica dos caminos para descubrir la naturaleza de las cosas espirituales, fe e iluminación, mientras que las cosas de este mundo sólo pueden ser conocidas a través de los sentidos, mediante el tacto, el olfato, el gusto, la vista y escuchando a alguien hablar sobre ellas. Las impresiones sensuales se mueven del mundo exterior al interior, los objetos sensuales se convierten así en imágenes de la mente. Llull, cuando descubre el "affatus",

casi lo define como un sentido, por medio de la palabra las imágenes mentales se convierten en imágenes sensuales.

En tercer libro del Llibre de contemplació, en el capítulo CXCVI apartado segundo, leemos:

Como todo el mundo, Señor, está dividido en dos partes, que son: sensualidad e intelecto, conviene que busquemos comienzo al mundo con dos indagaciones, a saber, con indagación sensual y con indagación intelectual, y ello conviene para que por la indagación sensual se halle el fin de las cosas sensuales, y por la indagación intelectual se halle el fin de las cosas intelectuales. Y hallado el fin y el término de lo intelectual y de lo sensual, se podrán percibir los significados y demostraciones para las cuales el hombre tiene conocimiento de que el mundo no es sin comienzo, sino que ha recibido comienzo (Batllori, 65).

Lo que realmente es la esencia del pensamiento y de la obra de Llull es su preocupación por una cierta síntesis entre el pensamiento cristiano y el musulmán, esto se hace obvio en el Arte de contemplación. La tesis central de Llull era que el acercamiento al Islam debía ser de conversión pacífica, valiéndose de la persuasión y el diálogo. El Beato mallorquín creía firmemente en la posibilidad de una unión de la teología cristiana con el Islam y por este ideal trabajó incansablemente toda su vida, escribiendo tratados y viajando a los países árabes. Llull insiste sobre la importancia del método, la exigencia racional de toda su obra filosófica es para que los musulmanes no rechacen abrazar la fe cristiana y no la menosprecien por carencia de fundamento racional. Su razonamiento es: "nuestra religión es en realidad no solamente la única verdadera, sino aún más la más conforme a la razón . . ." (Llinares, 115).

De carácter muy emotivo, le marcan las impresiones del mundo exterior, por ello su observación de la naturaleza está impregnada de gran curiosidad,

sus sentidos parecen estar preparados para recibir nuevas impresiones. Tanto Félix en el Llibre de maravelles como su autor se maravillan de todo cuanto veían. Su vivacidad sensorial es demostrable en cada una de las páginas que nos ha dejado, su imaginación es exuberante, creativa y constructiva, pues de ella "proceden los cuadros, las figuras, los nombres y las fórmulas, así como la personificación de los elementos más abstractos: la fe, la bondad, el valor, los Mandamientos de Dios" (Llinares, 144). Su sensibilidad se proyecta en descripciones brillantes como la que hace de los "Diez Mandamientos" en Blanquerna (Llinares, 116).

Badía comenta el uso del **locus amoenus** en la producción luliana que ya había sido estudiado anteriormente por Rubio (Badía,83). El valor simbólico de la primavera reside en sus implicaciones ontológicas; la primavera es la renovación de los tiempos y de todo lo que se genera, es decir, del principio de la vida, de la continuidad en la esencia de las cosas del mundo, es un sublimar la temporalidad, sometién dose al nacimiento y a la muerte. En el pensamiento luliano, aquello que es mera esencia hecha ser, es también bueno y bello.

Mirándolo bajo otro punto de vista, el fenómeno no es más que un caso de traducción artística, de un hecho cultural heredado de la tradición. Se trata de un caso interesante, pues Llull hace uso abundante del tópico del **locus amoenus** en sus novelas y aforismos. He, aquí, como finalmente hemos encontrado un punto concreto en el pensamiento artístico de Llull sobre retórica que responde a un procedimiento suyo genuinamente literario (Badía, 84).

Así el prólogo al Arbol de la ciencia es un buen ejemplo del uso retórico del **locus amoenus** hecho por Llull:

Hallándose Ramón en gran desconsuelo y llanto debajo de cierto árbol bien hermoso, cantaba su aflicción y pena para poder aliviar algo el dolor que tenía. . . Y hallándose así desconsoladísimo en un hermosísimo valle muy abundante de cristalinas fuentes y de vistosos árboles . . . (Batllori, 496-497).

La gran novedad en sus obras filosóficas es el refinamiento que pone en la utilización de recursos gráficos y en los colores. De hecho, algunos de los conceptos están simbolizados por los colores. El azul es el color del cielo y del aire y de la virtud; el rojo es el color de la sangre, del fuego y del vicio. También le otorga una significación especial a algunas de las letras del abecedario, pero sólo con las letras no puede hallar la verdad, se ayuda de figuras geométricas para perseguir sus metas.

En el Llibre de la contemplació desarrolla la figura del árbol, Llull está tan contento de su descubrimiento que le da gracias a Dios por su invención. Más tarde el árbol se convierte en el símbolo de algunas de sus obras - El árbol de la filosofía (1290), y El árbol de la ciencia (1296) -. Esta última obra es una tentativa consciente, claramente expresada, de unificar el conjunto del saber humano mediante dieciséis árboles diferentes, cada uno dividido en siete partes constituidas por las raíces, el tronco, el ramaje, las ramas, las hojas, las flores y el fruto. El árbol con su movimiento ascendente es la figura ideal para representar un mundo jerarquizado. Llull construye un sistema del Universo y de los conocimientos humanos agrupados en torno a tres temas centrales: el mundo, el hombre y Dios. Aquí el mallorquín se despoja de la lógica y de todo su aparato matemático, y la lógica cede paso a la metafísica.

La gran originalidad del arte luliano se encuentra más en los medios de expresión empleados que en el mismo progreso de su pensamiento. La constante preocupación de Ramón Llull por hacer un instrumento de conocimiento simple al servicio de una acción eficaz explica la importancia que se le atribuyen a estos medios. Entre los múltiples medios de expresión empleados por Llull, el símbolo del árbol ocupa un lugar preferente. El apólogo, el ejemplo, la fábula, el proverbio y la analogía son otros de sus medios, pero sobre todo el diálogo. Por otro lado, la obra completa de Llull no es otra cosa que un diálogo sin fin (Llinares, 165-66).

En Llull abundan los ejemplos del recurso de la "sacralización", es decir, se vale de los lugares comunes del amor cortés trovadoresco, utiliza un significante convencional de carácter profano, para propocionarle un significado nuevo de carácter religioso. Es un artificio literario que ya se había popularizado a lo largo del S.XIII a través de la identificación de la dama con la Virgen María (Badía, 77).

De todas las obras místicas de Ramón Llull, es el Libro del amigo y del amado, la más frecuentemente citada por la crítica, en ella se nos revela principalmente -- no únicamente -- la experiencia mística de Llull; su teoría está sólo como latente, como un soporte intelectual metafísico y metamístico.

Las frecuentes alusiones a la soledad del Amigo, en conversación continua sólo con Dios, en lugar campestre, frente al mar inmenso, han hecho creer que ese libro floreció en Miramar, entre 1275 y 1279, al menos como experiencia vivida, y tal vez también como concreción literaria; la cual, en todo caso, no podría ser posterior a la primera redacción de Blanquerna (1283/85) (Batllori, 77-78).

El libro del amigo y del amado fue la lectura favorita del Cardenal Cisneros, que en 1508 creó en Alcalá de Henares la cátedra Raimundo Lulio (Lorenz, 17). Primero se publicó como libro suelto, luego apareció como parte de la novela Blanquerna. No es un texto destinado a una lectura seguida, sino que sus 366 versículos o aforismos están pensados para la meditación diaria. Blanquerna quiere ser eremita pero se le dice que primero tiene que conocer el mundo, así que se hace sacerdote, luego obispo, cardenal, hasta llegar a ser Papa en Roma, desde donde puede dirigir sus planes para concertar la paz. Manda mensajeros por todo el mundo para saber cómo viven las gentes de los diferentes países. Una vez conseguida la paz del mundo, logra ver satisfecho su primer propósito de hacer vida eremítica. Durante esta última etapa compone El libro del amigo y del amado, el más inspirado de los escritos místicos lulianos.

Blanquerna recuerda cómo durante su Papado uno de sus cardenales le mandó un libro llamado Berbería, procedente así mismo de esta región. Allí se cuenta "cómo el creyente componía canciones a Dios y al Amor y cómo por amor a Dios se apartaban del mundo para llevar una vida peregrina". El Cardenal también le decía que este modo religioso de hablar de los hombres le gustaba mucho pues por medio de él se eliminaban enemistad y peleas. Blanquerna sabe que estos poetas y cantantes de carácter ejemplar se llaman "suffís". "Disponen de palabras amorosas y ejemplos cortos, que conmueven el corazón humano . . ." Blanquerna quiere servirse de este modelo para escribir

su libro, posiblemente tomó algunas ideas del libro de la Berbería (Blanquerna, Cap.88 y 96-98).

Lo del libro mandado por un Cardenal es, probablemente, parte de la ficción y por tanto no se puede tomar al pie de la letra, pero lo que con toda posibilidad encontró Llull en su ambiente mallorquín y en sus viajes por la cuenca mediterránea fue la prosa y la lírica de los místicos islámicos.

Llull explica en el prólogo que compuso el libro a la manera de los "sufís" lo que tal vez explique el hecho de que los dos protagonistas del diálogo -- el amigo, o alma en busca de la unión mística, y el amado, que es su ideal -- vengan representados por nombres masculinos (**Amic, Amat**), en contraste con la relación esposa-esposo de otras obras místicas . . . (Terry, 104).

El sufismo se considera el depositario de la esencia esotérica del Islam y sus maestros espirituales remontan su autoridad a la del profeta Mahoma o a uno de sus cuatro califas ortodoxos. La aparición de maestros eminentes en diversos puntos del mundo islámico y de la España musulmana es, según Carlos Polit, especialmente notable entre los siglos X-XIII, así que el Islam que conoció Llull estaba saturado de maestros contemporáneos y el influjo sostenido de los siglos anteriores (173). Llull enlaza así con la tradición coránica, de ahí provienen la gran mayoría de las imágenes, la polifonía y polisemia de las palabras, y la tendencia a poetizar, también en la prosa (Badía, 21). En la mística "sufí", como ya lo hizo Platón, la relación amorosa entre hombres se considera como mucho más espiritual y sublimada, Alah es el amado, el místico es el amante. La persona principal de Llull es el amigo, el amado aparece más como figura secundaria.

El amante representa en un sentido el polo activo del esfuerzo por superarse para poder identificarse con el polo pasivo, objeto de sus afanes. La relación esencial implicada en la polaridad se basa en la perfección absoluta del amado y en la perfectibilidad del amante, que se concentra en servir y ensalzar esa perfección, con lo cual supera su propia condición y se hace digno de unirse con el amado. En su dedicación total a servir para acercarse al amado, el amante cobra en grado eminente su calidad de esclavo. Para C.Polit el hecho de que el sema "esclavo" sea repetido constantemente en la espiritualidad musulmana es un indicio más de la influencia que tuvo ésta en la obra de Llull. También en la paradoja de las penas que sufre el amante en servicio de su amado, que, a pesar de causar dolores, se aprecian como favores, se nota la procedencia arábica de las fuentes. Y el tercer y último motivo sufista es el del aniquilamiento del yo expresado como muerte alegórica (Polit, 176-179). Para Carles Cortés son obvios los conocimientos que tenía Llull del mundo islámico, pero, en su opinión, el libro propone un camino de transfiguración, de claro tratamiento cristiano con una formulación más próxima a la realizada por los "sufís". Pero El libro del amigo y del amado es una amalgama de imágenes del pensamiento islámico y de la escolástica cristiana, de la mística "sufí" y de la lírica de los trovadores, es una gran metáfora en sentido filosófico, no lingüístico, es decir, un programa para alcanzar el ascenso místico.

El libro del amigo y del amado tal como aparece en la vulgata catalana presenta una clara gradación de intensidad intelectual en los versículos, en la primera parte abundan las referencias a elementos del mundo real (alba, mar, ave, tec.), en la segunda

parte predominan las abstracciones y los juegos de conceptos . . .
(Badia, 63).

Correspondiente a la primera parte es el versículo 25: "Cantaban los pájaros al alba, y despertóse el Amigo, que es alba; y los pájaros acabaron su canto, y el Amigo murió en el Alba por su Amado." El lector queda maravillado con la lectura, pues ya en el S.XIII se había escrito un libro parecido al Canto espiritual de San Juan de la Cruz. La prosa es altamente poética, su efecto rítmico logrado a base de repeticiones y su juego de vocales la aproxima a la lírica. Como en los Salmos, la estructura de los versículos está creada a base de paralelismos y/o antítesis, como en el siguiente:

Solo estaba el Amigo a la sombra de un bello árbol, y pasando varios hombres por aquel paraje le preguntaron por qué estaba solo. Respondióles el Amigo: "Ahora estoy solo, que os he visto y oído, pues antes tenía la compañía de mi Amado" (versículo 46).

Llull aplica los temas del amor profano al amor divino, mediante la metáfora dota de significados espirituales a significados sensuales, habla de la triada amante-amado-amor, como hacían los trovadores, utiliza un diálogo entrecortado como vehículo expresivo, describe las paradojas del amor (la alegría del dolor y del llanto, la compañía solitaria, la soledad acompañada). Se sirve en algunos de sus versículos de la mirada del amor, así en el 28 leemos: "Encontráronse el Amigo y el Amado, y dijo el Amado al Amigo: "No hay necesidad de que me hables; mas hazme señas con tus ojos, que son palabras a mi corazón, que te dé lo que me pides" (versículo 28).

En otros versículos, debate los secretos y las cuestiones de amor:
"Fatuo, ¿qué cosa es amor?" - Respondió: "Amor es aquella cosa que pone

en servidumbre a los libres y da libertad a los siervos, y de aquí se origina la cuestión sobre si el amor es más cercano a servidumbre o si a libertad" (303). La presencia constante de paradojas, contrastes y de juegos antitéticos refuerzan la impresión de circularidad, tan típica por otra parte en la creación luliana. Badia considera estos recursos imprescindibles para describir el extásis místico, "la unión espiritual del Creador y la criatura es traducida inevitablemente en la fórmula lógica de la *coincidentia oppositum*" (69).

En estos párrafos que hemos anotado de El libro del amigo y del amado, el sujeto poético Llull se proyecta fuera del tiempo y del mundo en que vive, la emotividad y el ardor recorren los 366 versículos que componen este libro. El fondo del sistema religioso de Lull es muy sencillo, para Llull todo es Amar al Amigo y dar la vida por él, no hay nada de la complejidad de los maestros del ascetismo que construyen teorías y multiplican los ejercicios espirituales (Llinares, 93 -103). Al sujeto lírico todo le sugiere la presencia del Amado. Esta joya de la literatura medieval es una muestra de la pasión mística de Llull, una pasión de clara filiación neoplatónica como ya se ha dicho.

La extraordinaria singularidad del pensamiento luliano marca indeleblemente toda su obra, sus vivencias y las lecturas - como parte de su experiencia personal -, que había hecho de la literatura clásica, de la Biblia, de la literatura árabe, son trasmutadas en saber literario. Parece que Llull había sido trovador, los poemas de su juventud los destruye, pero en los que escribió más tarde hace mención a su "ser trovador" ("Lo desconhort"). Característico de la poesía trovadoresca es el énfasis puesto en el individuo, con acento en la

propia creación, aspecto que aleja a esta lírica de la espiritualidad medieval y la aproxima a la renacentista.

El libro del amigo y del amado es un manual de meditación, posiblemente destinado a los religiosos que estudiaban en el Colegio de Miramar de Mallorca. Con su lectura se podían cumplir dos objetivos: ayudarles a buscar sus raíces cristianas, y proporcionarles un vehículo de expresión más próximo a sus interlocutores musulmanes, con lo cual se les dotaba con la retórica necesaria para persuadir y convencer a sus oponentes en la fe.

Casi siempre se olvida que ya en S.XIII había un libro parecido al Canto espiritual de San Juan de la Cruz, El libro del amigo y del amado de Ramón Llull, pero mientras que San Juan de la Cruz enlaza con la tradición bíblica del "Cantar de los cantares", de Salomón, Llull se inspira más en los "suffis" cuyas fuentes son el Corán y la tradición árabe clásica.

El mediterraneísmo en la producción de Llull está marcado por esa inmensa curiosidad que tenía tanto hacia el mundo exterior como hacia el interior y, por el deseo universalista de querer abarcar todo el saber de su época en su obra. Llull concibe la Naturaleza como la conexión entre el ser humano y Dios, la visión que nos da de aquélla, en muchos de sus versículos, es completamente paradisíaca y altamente culturizada. El Amigo es parte integrante de esa Naturaleza y anhela el Todo. Muerte y sufrimiento, amor y éxtasis, placer y sufrimiento se nos revelan como una y la misma cosa que conducen a la larga y difícil ruta que lleva a Dios.

Desde su Mallorca miraba al Mediterráneo en todas sus direcciones, viajero incansable, lo mismo estaba en el norte de Africa que en Italia o en Francia, o Constantinopla. Con su pasión, voluntad y acción nos ha legado una obra que sorprende por sus dimensiones y variedad. De carácter fogoso, luchó en todo momento en diferentes frentes, y todos sus libros rezuman gran intensidad y reflejan un gran amor a la existencia. Su deseo de perfección le hizo estar buscando constantemente nuevas fórmulas y símbolos para representar sus teorías y con ello llegar a un mayor público. "Ramón Llull es el primer escritor en Europa que utiliza y domina la lengua materna como lengua científica y filosófica" (Llinares, 166). Con El libro del amigo y del amado la literatura medieval se ha visto enriquecida con una joya de lo inefable.

2.3 Joan Maragall y la importancia del paisaje

Joan Maragall nace en Barcelona, en 1860, a caballo entre dos épocas, la "Renaixença" -- que persigue la revitalización de la literatura catalana y de su lengua correspondiente, el catalán, que se había visto reducido al ámbito familiar y rural --, y el "Modernisme", cuyos límites cronológicos son los años 1890 y 1910, que rompe con el contenido y formas de expresión tradicionales y subsidiarias de las literaturas castellana y francesa, y crea una expresión moderna y con carácter propio (Parés, 9). El "Modernisme" influye decisivamente en la evolución de la cultura catalana: este movimiento

interdisciplinario renovó y puso en relación a todas las artes plásticas, a la literatura, y a la música donde dejó una huella profunda en Cataluña.

Durante ese período de gran efervescencia cultural en Barcelona, Gaudí trabajaba creando una arquitectura más orgánica, en la que las formas se acercaban más a las encontradas en la Naturaleza, y los ángulos y líneas rectas desaparecían para ser sustituidos por ondulaciones y curvas. Rusiñol y Picasso pintaban y exponían sus obras en distintos círculos de la ciudad. En música destacaban Morera y Granados; el amigo íntimo de Maragall, Pijoan, recorría Europa en busca de materiales, para escribir su famosa Historia del arte, Pompeu i Fabra llevaba a cabo la reforma lingüística del catalán, y Joan Maragall, en su labor de periodista, ayudaba a que sus lectores se formaran una opinión sobre los acontecimientos del momento, y, en cuanto poeta, buscaba la esencia de la palabra poética (Parés 9, Fuster 32). "El frenesí individualista, el deseo de sinceridad, la insatisfacción subversiva o elegíaca, la imaginación visionaria, la emocionalidad morbosa, son notas que distinguen a la literatura -- y a las artes -- del Modernismo", nos dice Joan Fuster (34).

Joan Maragall definió el Modernismo literario catalán como "una reacción espiritualista que ha sucedido al naturalismo positivista" (Fuster, 30). Es decir, como un resurgimiento del espíritu romántico y una renovada confianza en el valor de la intuición artística, después del interludio prosaísta del naturalismo. Significó también un rechazo de la "Renaixença" en todo lo que ésta tenía de romanticismo medievalizante y rural. El nuevo horizonte cultural era "Europa",

pero básicamente la Europa germánica: se traduce a Goethe, Heine, Novalis, Nietzsche, se estrena la música de Wagner con libreto en catalán, se construye en neogótico catalán. Detrás de este aparente esnobismo está la búsqueda de libertad en lo extranjero, como también el deseo de parangonar lo extranjero y lo catalán: cuando se estrena en catalán la Ifigenia a Taurida (1898), de Goethe, Maragall escribe a un amigo:

Creo que le hace un gran bien al catalanismo, ennobleciéndolo, introducir obras maestras como la de Goethe: y me parece que esta vez el esfuerzo no ha sido en vano. Para la "high life" que asistió al Laberinto aquello fue como una revelación de que el catalán aplicado a cosas grandes, no era ordinario (Fuster, 25).¹⁰

Al usar el catalán como vehículo expresivo de Goethe, Maragall inauguró lo que en sucesivo sería un puntal de las letras catalanas, las traducciones, con ello se rescataba a esta lengua del confinamiento de lo regional y se la liberaba de la influencia castellana y francesa.¹¹ El lector catalán podía ya leer obras importantes de la literatura universal en su lengua, obras que en muchos casos aún no habían sido traducidas al castellano. Maragall ensancha los horizontes de la literatura catalana, asimila el Romanticismo germánico y el amor por lo helénico, a través de Goethe y Nietzsche, más tarde traduce también los "Himnos homéricos" y a Píndaro (Comas,43).

El haber traducido a Goethe, Novalis y Nietzsche debe apuntarse como un dato de interés, pues estos tres autores ejercieron influencia sobre la poesía y el pensamiento de Maragall. Joan Esterlich define su obra como un: "ancho movimiento de péndulo que va de un neoclasicismo helenizante (Goethe) a un neorromanticismo cristiano (Novalis) de tendencia católica, llegando en el

primer aspecto, por contaminación nietzscheana, a la exaltación dionisíaca" (Fuster, 38). Sin embargo, con los años Maragall empieza a expresar una cierta desilusión hacia Goethe, como podemos desprender de una carta que le escribe a Pijoan con motivo de la traducción de las "Elegías romanas", ¹² lo cual le hace mover su interés de traductor a la obra de Novalis. En 1907 se publica en Barcelona el Enrique de Ofterdingen en versión catalana de Maragall. "En lo que atañe a sus afinidades germánicas (Goethe, Nietzsche y más tarde Novalis), anticipa una importantente tendencia de la poesía catalana posterior" (Terry, 182).

Con Nietzsche encontraron los modernistas una propuesta de superación del decadentismo y del nihilismo. Contemporáneos de Maragall fueron Freud, Simmel, Husserl, Bergson, Maeterlinck y Unamuno, nombres que sugieren la revalorización de lo vital e instintivo, de la fe, de la intuición, del misterio, de la razón vital. Maragall comparte con ellos una alta estima ética de la vida. La vida es para él esfuerzo, principio de perseverancia, voluntad de querer ser. Esta fe pone un acento optimista a sus ideas y lo acerca a una especie de misticismo de la esperanza. Maragall afirma la vida en eterno ciclo de renovación, y coincide en ello con el filósofo del "eterno retorno". Como reacción a la afirmación maragalliana: "Todo lo que tiende a deprimir la fe en la definitiva bondad de la vida, es inmoral", escribe Fuster: "Será moral, radicalmente moral todo lo que tienda a exaltar la vida o la fe en la definitiva bondad de la vida: una fe como la que Maragall profesa . . ." (39).

Maragall se adhiere a los principios poéticos de Novalis; para este poeta alemán la poesía es la realidad absoluta, cuanto más poético es algo, mayor es su autenticidad (Comas, 23). Pero esta realidad absoluta permanece oculta a la mayoría, es el poeta quien la desvela y la expresa mediante la palabra. Y cuanto más pura sea la palabra más inefable será la revelación. Maragall como buen mediterráneo, contrariamente a Novalis de quien acabará distanciándose también por su inclinación a la noche y a la muerte, reafirma el valor de las apariencias sensibles y de la vida luminosa. Josep M. Capdevila en su ensayo "La poesía de Juan Maragall" escribe:

La belleza de la vida, la belleza del mundo estaba para él en primer lugar; la belleza del arte procedía de ella, y en este sentido era secundaria: dependía de ella. Primero era el hombre, luego venía el artista. Antes que el arte era la belleza, la palabra era bella si sabía revelar la belleza de la vida; el ritmo poético debía reflejar fielmente el ritmo de la belleza sentida por el hombre (1015).

La poesía de Maragall de neta raíz mediterránea parece que nos despierte los sentidos para poder aprehender mejor la belleza del mundo exterior, y como expresa Capdevila, en el ensayo arriba mencionado: "no nos distrae del mundo llevándonos a un mundo de ensueños; al contrario, diríamos que nos distrae de nuestros ensueños y nos acerca a la belleza de las cosas tal como son . . ." (1015). El mundo sensorial está siempre presente en la obra poética de Maragall; en una carta a su amigo Pijoan leemos: "yo no soy más que un "encantado" por los resplandores que pasan por delante de mis ojos" (Parés, 14). Afirmación que nos remite a Félix, el protagonista del Llibre de meravelles de Ramón Llull, que se "maravillaba" de cuanto veía.¹³

No es de extrañar que Joan Maragall comience su famoso "Elogio de la palabra" partiendo de una afirmación luliana en la que define a la palabra como lo más maravilloso de que dispone el hombre pues en ella se junta "toda la maravilla corporal y toda la maravilla espiritual de la Naturaleza" (Comas, 45).¹⁴ Con ello Maragall enlaza con la tradición del "sexto sentido", que el sabio mallorquín quiso dotar a la palabra.¹⁵ Y, como éste, piensa que la palabra sólo ha de pronunciarse cuando nazca de un instante de plenitud interior y sea exteriorizada con la pasión y emoción de lo realmente sentido. Por ello, según Maragall, los seres humanos deberían de hablar mucho menos y sólo cuando realmente sintieran la necesidad de hacerlo, pues "entonces el espíritu en su plenitud se estremece, y las palabras brotan como las flores en la primavera . . ." ("Elogio de la palabra", 22).

El poeta es, en esta teoría, como el enamorado; es el que mira y se estremece antes de hablar, y cuando lo hace es como si todo el cosmos cobrara conciencia de la fuerza espiritual que lo mueve. "Por esto la palabra del poeta brota con ritmo y luz, con el ritmo luminoso de la belleza: éste es el hechizo del verso, único lenguaje verdadero del hombre" ("Elogio de la palabra, 23). De acuerdo a esta visión maragalliana, para María Parés ser poeta e "iluminado" es lo mismo, y compara esta concepción a la de los místicos castellanos y a la que tenía Novalis (15).

Para Maragall la palabra llevaba en sí una música, un orden, un ritmo que no es indiferente. El poeta inspirado puede encontrar ese ritmo, "la sinceridad del poeta consiste en saber esperar la aparición de las palabras

venidas con el ritmo original . . ." (Capdevila, 1016). Cada poeta encontrará luego la forma que más se adecue a su personalidad y a su particular modo de sentir, pero lo que hace a la poesía sentimiento lírico es la intensidad de una emoción, el poema crea así un germen más de vida. Lo que Maragall no tolera es la retórica vacía, el poema frío y calculado, carente de emoción. El poder de la palabra radica en su espontaneidad, por ello recomienda aprender el lenguaje de pastores y marineros. Nos dice: "Aprended a hablar del pueblo; no del pueblo vano que congregáis en torno a vuestras palabras vacías . . . Aprended de marineros y pastores" ("Elogio de la palabra", 24).¹⁶

Según Joan Fuster, la teoría de la "palabra viva" conduce a un callejón sin salida; el mismo Maragall cambia de enfoque al concentrarse en la recepción lectora y no en el fenómeno de la poesía, -- lo que primero situó en el "estado de gracia" creadora del poeta --, pasa, luego, al "escalofrío" del receptor del mensaje, capaz de testimoniar que lo escuchado o leído es o no es "palabra viva". Estamos de acuerdo con Fuster cuando escribe, que más que una teoría contundente sobre la palabra poética, lo que Maragall quería construir era una "ética del poeta". "Y según ella, el poeta debe ser, no un creador de poemas, sino -- ante todo -- un estimulador de vida . . ." (Fuster, 42). Para Antoni Comas "esta teoría vulnerable y científicamente insostenible, es válida sólo para comprender su obra" (48). Y prosigue más adelante: "todo el conjunto de la teoría de la "palabra viva" vale como justificación de la obra de su autor" (48). Se podría aplicar muy bien a su propia teoría lo que Maragall escribió sobre Federico Nietzsche con motivo de su muerte:

Porque éste, más que nada, es un poeta, un iluminado, cuyas afirmaciones no son hijas de un sistema filosófico en el estricto sentido de la palabra, sino que más bien parecen profecías, ditirambos inspirados por poética intuición y expresados con arte maravilloso que embelesa y cautiva (Obres completes, obra castellana, 137).

La estética de Maragall se basa en la fe y en la intuición, y nace de su experiencia de poeta. No tenía ninguna doctrina apriorística, y sólo llega a ella a través del ejercicio práctico de su quehacer literario. En su búsqueda por la expresión feliz rechaza el lugar común y la retórica, su propuesta es una vuelta a lo pristino para acercarse al flujo cósmico que hizo nacer a la palabra, máxima expresión de la capacidad creadora del hombre. Esta visión no difiere mucho de la que tenía Heidegger sobre la palabra poética: "la palabra de poeta es fundación, no tan sólo en el sentido de donación libérrima, sino a la vez en el de firme fundamentación de nuestra realidad de verdad sobre su fundamento" (30).¹⁷

Entre el tipo de poesía cultivada por Maragall no hay duda que la paisajística ocupa el mayor espacio dentro de su producción, es el cantor enamorado de la Naturaleza. El mar y la montaña constituyen símbolos recurrentes y muy personales en su poesía. María Parés descubre este punto común entre el poeta catalán y algunos poetas de la Generación del 98, pero las vivencias y actitudes son distintas: en Maragall no encontramos el pesimismo característico del 98, sino esperanza en el futuro. Laín Entralgo contrasta la visión poética del mar en Antonio Machado con la de Maragall. Machado, siguiendo la tradición de Jorge Manrique, hace del mar el símbolo de

la muerte: "Señor ya estamos solos mi corazón y el mar", mientras que para Maragall, poeta mediterráneo, el mar representa la vida y la libertad (Lain, 30).

En "Himno ibérico", la voz poética exhorta a las regiones marítimas españolas a que le expliquen a Castilla, la de tierra adentro, lo que es el mar, "habladle del mar, hermanos":

bajo el luchar del viento y su bramar,
es un combate inmenso, resonante,
eterno anhelo es de libertad.
Mirando al mar lo ojos más luz piden,
frente a sus vientos los pechos son más bravos
(Parés 175, VI. 1-6)

Para Maragall, Cataluña era el mejor rincón del mundo: su mar, sus llanos y sus montañas no tenían par en la tierra, nos dice F.Cambó (1070).
Ante el mar Maragall experimenta un asombro estremecido, siempre nuevo, en su artículo lírico "La vuelta al mar" lo expresa de un modo contundente:

La sensación es de alegría, no hay duda. El horizonte baja rápidamente de aquel lado y se tiende como al infinito. Todas las cosas se aclaran y se ponen risueñas porque el mar es un gran reverbero que devuelve la luz lanzándola hasta muy lejos sobre las cosas. El aire corre más seguido y tiene un toque especial de agua; después empieza a olerse a marisco; y al fin, de pronto, hela aquí, moviéndose y brillando hasta el confín del horizonte, esa cosa líquida e inmensa tan distinta de la tierra. Tiene algo de caos el mar, en comparación. Pero, al acercarse a él, la sensación es de alegría: una alegría física, sensual, morbosa; una alegría de regreso.
¡Qué otra cosa, ahora! ¡qué rumor, qué viento, qué luz, qué embriaguez! ¡cómo se mueve todo, cómo grita la gente, cómo ríen, cómo se miran, cómo gesticulan! ¡qué colores, qué olores, qué música, qué lascivia! Sí; es un regreso a la bestia, a la medula, al caos esta vuelta al mar (Obra castellana, 317).

Para el poeta catalán, el mar es acción, la montaña es contemplación y sólo en la unión de estos dos componentes puede encontrar el hombre su

felicidad. El mar es el símbolo de la aventura, de la lucha por la libertad a la que todos debemos de aspirar:

Huye de la tierra inmóvil
y de horizontes mezquinos
siempre al mar, al gran mar noble;
siempre, siempre, mar adentro (Parés 165, "Excelsior" 13-16).

El mar encanta al poeta mediterráneo Maragall:

Dos cosas en el mundo
hay que, al mirarlas juntas,
abren mi corazón:
el verdor de los pinos
y el azul del mar (Parés 79, "Vistas al mar" III. 6-10).

La vivencia del paisaje, en Maragall parte de un romanticismo panteísta. Maragall percibe la Naturaleza como la cara visible de la creación divina en la que busca la armonía del mundo. Fiel a la tradición luliana, equipara en su obra lo sensible a lo espiritual, así el impacto sensual, se convierte muy a menudo en íntima compenetración con el paisaje. Esta experiencia de un hondo contacto físico con la tierra, acaba en una identificación del alma con la soledad del paisaje montañoso. El Pirineo es en la poesía de Maragall el símbolo de la tradición, de la historia y de la identidad de Cataluña. En "Pirenaicas" leemos:

Y cada vez más a gusto en este entorno
me va invadiendo una inmensa paz,
me voy sintiendo parte de este prado
tan verde y suave bajo el cielo azul (Parés 55, III. 14-18).

En una carta dirigida a Miguel de Unamuno se autocalifica de "poeta de fuera a dentro": "es la luz, son los campos, son los actos y gestos humanos, los que se nos meten dentro y nos mueven, y vuelven a salir en palabras con

ritmos que ellos mismos han promovido en nosotros" (Fuster, 44). En "Las montañas" se visualiza este fenómeno que le explica a Unamuno:

A la hora del poniente,
bebiendo agua de la fuente,
he gustado los secretos
de la tierra misteriosa.

Por dentro de la canal
vi que el agua virginal
de oscura fuente venía
a regalarme la boca,

y me entraba pecho adentro ...
Con el agua que fluía
me penetraba también
muy dulce sabiduría

Al levantarme y mirar
la montaña, el bosque, el prado
parecían otra cosa:
todo había cambiado (Parés 65, 1-16).

La comunión afectiva con la Naturaleza va ligada a un anhelo de eternidad que el poeta siente que emana del paisaje mismo y que le transforma: "era como un mundo en flor / y el alma de él era yo" ("Las montañas", Parés 66, 21-22). El paisaje le atrae como inspirador de vitalidad y honda afectividad, que él a su vez proyecta en la naturaleza, el resultado es una relación que, si empezó siendo sensorial, termina elevándose a un plano espiritual:

Pero yo, poseída del anhelo
agitador del mar y las montañas
erguíame con fuerza por llevar al cielo
lo que en mi flanco había y en mis entrañas
(Parés 69, 51-54).

El dinamismo de que están dotados los elementos naturales es un reflejo de los movimientos anímicos del sujeto lírico, que ha asimilado los elementos externos al propio espíritu y se levanta con la misma fuerza vertical que el mar en tormenta y las montañas. El tono de la poesía de Maragall es luminoso y optimista, el pesimismo no tiene cabida en su obra poética, quiere deslumbrarse a sí mismo y a los demás con la belleza de lo terreno. Sin embargo, no por ello su poesía está exenta de temas tan universales como el dolor o la muerte, pero no damos en sus composiciones con muestras de patetismo, sino de sufrimiento contenido, de aceptación serena del dolor. El equilibrio clásico, de tipo estoico, nunca desaparece. Es una poesía eminentemente descriptiva, pero en la que la anécdota ha sido trascendida por la emoción producida en el sujeto poético.

Al final de su vida (muere a los cincuenta y un año) su pensamiento parece centrarse en el valor salvador del dolor. En Nausica, una de sus últimas obras, "es la misma heroína la que sufre a causa de la intensidad de sus sentimientos, pero al renunciar a Ulises, alcanza un estado más noble del amor, en el que la memoria se transforma en fuente perenne de enriquecimiento" (Terry, 181). Posiblemente la lectura de Homero y de un fragmento del Viaje a Italia de Goethe, le impulsó a escribir la tragedia sobre el encuentro de Ulises y Nausica (Capdevila, 1021). Goethe concibió esta obra durante su estancia en Sicilia, donde el mundo exterior era, para él, el mismo que el que encontraba descrito en la Odisea, pero no llevó a fin su proyecto. Dejó escritos unos ciento cincuenta versos y un esquema del desarrollo de la

concepción dramática (Riba, 1920). Maragall partió de Goethe para su realización aunque el tema fuera de Homero; en la Nausica maragalliana, (1908-1910), escrita en verso, traspone la Naturaleza griega a Cataluña, y le da por fondo el paisaje mariner de la costa catalana. Para Josep Capdevila los personajes y el país, aunque fieles al origen homérico, son también muy de Cataluña (1922). Maragall da a la obra su toque inconfundible, humaniza la tragedia; en todas sus partes muestra una gran sensibilidad y comprensión para el alma humana, tanto en su grandeza como en sus debilidades. La compasión y una fuerza generosa recorren lo versos de la Nausica maragalliana.

En el "Canto espiritual", Maragall cristianiza la idea nietzscheana sobre la belleza del mundo y de la vida como digna de ser vivida. El título nos remite al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, pero Maragall le da al poema forma de oración, en su ruego le pide a Dios que le inunde los sentidos con su paz, pues si sus ojos son el vehículo poder disfrutar de la Creación no entiende que un día tenga que percibir la nueva realidad sin ellos: "si habéis hecho a mis ojos cosas bellas, / si habéis hecho mis ojos para ellas / ¿por qué cerrarlos buscando otra manera?" (Parés 185, 35-38). Pero es el tercer verso el que es la síntesis de todo el poema: "¿qué más nos podréis dar en la otra vida?" (183).

Y otra vez el espíritu maragalliano nos recuerda al Félix Iuliano del Llibre de meravelles, cuando éste le pregunta al eremita: "Señor, según he oído decir, en el Paraíso el hombre no comerá, no beberá, no olerá, no sentirá

placer carnal; y por ello me maravillo cómo podrá el cuerpo sentir sin estas cosas y gozar de la gloria" (Llibre IX, "Del Paraíso", 285). Para el sujeto poético Joan Maragall, el Paraíso está en la tierra y es aquí donde quiere gozar de la belleza de la Creación. En tono de tan gran humildad, que conmueve, se dirige a su Creador:

¿Con qué otros sentidos me haréis ver
el cielo azul, Señor, sobre los montes,
y el ancho mar, y el sol que en todo brilla?
Dadme en estos sentidos paz eterna,
y no querré otro cielo más que éste (183, 8-12).

Con el "Canto espiritual", uno de sus últimos poemas, Maragall cierra con broche de oro su labor poética. La intensidad, la sinceridad que brotan de sus líneas y la emoción con que expresa su menesterosidad, "hombre soy y es humana mi medida" (185,v.29), no podían ser más estoicas y mediterráneas. A Maragall le interesa cada vez más el hombre interior, pero a él, como ya lo había intentando seis siglos antes Ramón Llull, llega a través del mundo sensorial. La vida es para Maragall "ser más" aquí y ahora, la transparencia y sencillez de su poesía maravilla a, Gabriel Miró, a Juan Gil-Albert, y a Rubén Darío.¹⁸ Juan Gil-Albert nos ha dejado testimonio escrito de lo que para él significó el descubrimiento de la obra poética de Maragall:

cuando leo a Maragall; el descubrimiento no es tanto que me ampliara, como que me centró. Mi preparación castellana . . . recibió con la llegada de Maragall, la luz propia que le convenía en mí, es decir, la que le espejaba el Mediterráneo, que no era sólo la de mi mar, sino la de mi cultura, la cual, con esa resonante claridad no me había llegado aún por voz alguna de mi tierra; de lejos sí, de nuestros clásicos latinos, la más enigmática del Egeo . . . Pues, toda esa raigambre que mira al mar es la que yo encontraba ahora, en mi casa española, viva y clarificada por los siglos, en el logos de Maragall; logos de claridad que me ha

acompañado siempre, como una sed rara vez desesperada, una sed que no se colma, se calma; claridad que no procede, de inmediato, de la luz celestial y que discurre palpitante, antes de manar, por las tenebrosidades del subsuelo . . . Es una voz oracular (Rovira, 42).

Nada mejor para terminar esta sección sobre la mediterraneidad en la obra lírica de Juan Maragall que estos versos de "Otras vistas al mar" donde la transparencia y la claridad de que habla Juan Gil-Albert no pueden ser más patentes:

Parecéis flores del mar,
velas, cuando salís fuera
cuando el sol va a declinar
y el mar es color de rosa (Comas, III. 13-16)

2.4 Lo mediterráneo en Gabriel Miró

Gabriel Miró (1879-1930) es otro de los autores a quien, por su modo peculiar de escribir y sentir, vemos también enraizado dentro de la que hemos venido llamando tradición mediterránea. Es el único de los escritores, objeto de nuestro estudio, que no nos ha legado una obra poética aunque algunas de sus páginas de prosa sean de las más líricas que se han escrito en lengua castellana.

Miró viaja en 1911 a Barcelona, esperando encontrar en la capital catalana un ambiente que le ofreciera algunas posibilidades para ampliar su carrera literaria. Allí conoció y entabló amistad con Josep Carner, Eugenio d'Ors y Joan Maragall, y por medio de ellos empezó a publicar en el Diario de

Barcelona. En un artículo publicado en ese periódico, en septiembre de ese mismo año, Miró manifiesta el impacto que le causó una carta de Joan Maragall, recibida años atrás:

Hace algunos años, don Juan Margall, ese dulce maestro que va dejando en todas las almas levadura de amor y las prende a la suya con gustoso acatamiento, me escribía una carta buena y sencilla que encendió la fe en mí mismo y derramó gracia y alegría en mi apartada vida (Johnson, 26).

Roberta Johnson comenta que ya las Obres completes de Maragall incluían una carta -- fechada en enero de 1909 -- en la que el poeta catalán agradece a Miró el envío de La novela de mi amigo y Del vivir, por lo que supone que el escrito al que hace referencia Miró en Diario de Barcelona tiene que ser anterior a esa fecha. En la biblioteca de Miró existe un ejemplar de los Artículos (1893-1903) de Maragall (publicado en 1904) con la siguiente dedicatoria: " A Gabriel Miró, quien tanto le admira y le quiere Juan Maragall" (Johnson, 26).

No solamente existe una gran simpatía y un gran aprecio entre los dos escritores, sino que comparten unas afinidades en su visión sobre la palabra. Maragall cree que la emoción estética y su expresión artística son esencialmente rítmicas, un ritmo de líneas, de colores, de sonidos puros, y de sonidos de ideas, en suma, de "palabras". En el "Elogio de la poesía", Maragall expone sus ideas sobre la relación entre la palabra y la vida. El "arte es la humana expresión de la belleza: belleza es la revelación de la esencia por la forma: forma es la huella del ritmo de la vida en la materia . . ." (Maragall, 1950,4). El ritmo de la vida, según Maragall, es un movimiento alternativo de

acción y reposo, que se manifiesta en la materia de las cosas y en sus formas. Hasta este punto se encuentra una correspondencia bastante estrecha entre Maragall y las ideas de Gabriel Miró, pero Maragall lleva su concepto de la palabra al ámbito de lo divino, mientras que Miró, en la mayoría de los casos, mantiene una noción más secular de la palabra, aun cuando en algunos pasajes de su obra se pueda sugerir la relación de lo humano y de lo divino a través del lenguaje (Johnson, 27). En Años y leguas afirma que en la palabra reside el último peso de la verdad, no como representante, sino como el único enlace entre el hombre y su mundo. Más que hablar de una influencia de Maragall sobre la obra de Gabriel Miró, nos parece que a los dos les une una serie de afinidades.

Miró, considerado por unos críticos representante del Modernismo, por otros eslabón entre la generación del 98 y la siguiente, es, en nuestra opinión, un escritor aparte, capaz de crear un nuevo camino personal y muy suyo. Frente al 98, no quiso saber nada de regeneracionismo; contra el Modernismo, no creyó en la estética de la moralidad decadentista. Sus personajes se debaten por una ética de mayor autenticidad humana.

Nace a la literatura con lecturas y preferencias esencialmente distintas de las de sus compañeros de época (Ferrerres, 262). Va en esto y en otras tantas facetas por una senda propia, tanto en los temas, como en la manera de tratarlos y, especialmente, de expresarlos. Su estilo, que le separa de los escritores contemporáneos suyos y de la literatura que entonces se hacía y se reconocía como nueva, es lo que ha llevado a que las opiniones y críticas

sobre sus libros, especialmente, sus novelas, sean contradictorias y frecuentemente injustas.

El que Miró acentuara con intensidad y minuciosidad el ambiente en que se desenvuelve la acción de sus novelas le valió críticas. El protagonismo de los personajes está compartido por lo que les rodea. La localización de su paisaje en la zona de la Marina de Alicante ha ocasionado que gran parte de la crítica lo haya catalogado de regionalista. Se le tacha de localista, y es cierto que todo o casi todo se desarrolla en tierras alicantinas, pero Rafael Ferreres se pregunta si también se le hubiera considerado localista si la acción se hubiera llevado a cabo en Madrid, Barcelona o París (Ferreres, 263). Es indudable que Miró hubiera podido situar la acción de sus novelas en otros lugares, pero su mundo geográfico natal tan bien conocido y tan completo, actuaba como cantera inagotable de asuntos novelísticos, que él era capaz de recrear. Tomando como punto de partida un hecho real, con frecuencia autobiográfico, Miró lo eleva a un nivel universal al convertirlo en materia artística.

Otros puntos de discusión de la crítica ha sido, por un lado, el intento de catalogar sus escritos dentro de los géneros literarios tradicionales, pero sin éxito, y, por el otro, la morosidad en el tiempo de sus narraciones. Sus novelas, cuentos y relatos resultan, en su gran mayoría, composiciones de ritmo lento, pues, son principalmente creaciones breves, cuyo contenido es propio de un romance lírico. El lirismo de las narraciones mironianas es indiscutible, encontramos belleza de expresión junto a la depuración de la

frase. La narración se hace desde una multitud de puntos de vista y desde una pluralidad de perspectivas.

La temática mironiana se repite con insistencia en sus libros, destacan en esta riqueza los temas de la nostalgia del pasado, el amor a la Naturaleza, y la alienación del individuo, la admiración por la cultura helena, el paso del tiempo, el viaje y la mortalidad. Se puede constatar no sólo una preocupación por el hombre y su tiempo, sino también por el espacio en que éste vive, que en Miró es utópico a pesar de sus escenas levantinas, puesto que el personaje lleva el paisaje consigo mismo. La relación entre ambos es tan estrecha que resulta difícil apuntar cuál opera en función de cuál. Dependiendo del estado de ánimo del personaje, contemplaremos un huerto frondoso, o un campo completamente seco, un sol radiante de mediodía o una puesta de sol en un ambiente solitario. El paisaje esencial de Miró es la Naturaleza en todas sus facetas y, en particular, las tierras del Levante mediterráneo; pero nunca se repite, pues cada visión de él es distinta, porque lo que describe o presenta Miró no es tan importante como lo que ve. Ya en uno de sus primeros libros, Del vivir (1904) escribía: " El paisaje nunca se repite ante los ojos" (Heise, 135).

Para Miró cada momento es nuevo, pero igualmente pasajero como el anterior; este sentido de lo temporal del cual extrae la esencia de su arte lo contrapone a Azorín, con el que por otra parte comparte el sentimiento de lo paisajístico. A Miró le atrae lo que cambia constantemente: el agua, una escena en la luz del mediodía, una hora crepuscular, todo lo que lleve en sí el

olor de la tierra y el calor del sol. A Azorín le fascina lo duradero, el paisaje como modelo de las costumbres que no cambian, de escenas que llevan en sí la marca de lo estable, de lo eterno.

La visión del paisaje en la obra de Gabriel Miró es integral, es una visión centrada en lo plástico, pero sobre la que actúan también una serie de sensaciones: auditivas, olfativas y táctiles que se entrelazan, asocian y superponen. En Miró la impresión sensible se troca en objeto de exploración y de conocimiento, imagen y realidad se aúnan en una verdad estética, que encierra un gran amor a la existencia y a la tierra. Para Jorge Guillén, "la sensualidad es espíritu", pues mediante ella puede el hombre sentir en toda la intensidad los límites del ser (Ramos, 277). Dicho con palabras de Vicente Ramos: "La creación artística empieza en la sensación y en el sentimiento, pero se dirige y se instala en el ser para revelarlo con la palabra" (277).

Miró escribe desde el recuerdo, de ahí esa doble fuerza de seducción sensorial y emocional de sus descripciones. Por ese escribir a distancia, la creación imaginativa y metafórica actúa con una mayor libertad, se apoya en sus recuerdos, en la emoción sentida. Muchas son las obras de Miró cuya esencial emoción radica en esa íntima evocación del tiempo pasado. Incluso, lo que conmueve a algunas de las figuras, su fondo de intimidad, es el paso del tiempo. El sujeto de la enunciación se concentra en el poder lírico y evocativo de la expresión verbal para identificar y concretizar la emoción, y subraya la especial función del artista en su habilidad de crear, como de recrear.

La razón de esa honda melancolía que se desprende de los paisajes mironianos está en su agudo sentimiento de la fugacidad de la existencia. "La asombrosa perfección del paisaje no sólo puede despertar en nosotros una pura emoción de eternidad, sino también el conocimiento de lo temporal, a modo de contraste" (Ramos, 166). Por esto, cuanto mayor es su belleza, tanta más honda resonancia de tristeza produce; porque está viva la conciencia de que lo que contempla es un instante que no se repite.

De todos los libros de Miró es, sin duda, Años y leguas (1928), de la trilogía de Sigüenza, compuesta además por Del vivir (1904) y el Libro de Sigüenza (1917), el más poético y también el más elegíaco. El título es una imagen escueta del contenido del libro, donde el paisaje y el tiempo tejen estructuralmente el contenido. Publicado dos años antes de la muerte de su autor, sintetiza y representa todos los motivos principales en su obra: la percepción de la naturaleza y su expresión por medio del lenguaje, la percepción del tiempo y el espacio, la memoria y la historia, motivos clásicos y la dimensión ontológica de la figura de Sigüenza -- veinte años después de su creación en Del vivir --. Años y leguas resume simbólicamente toda una existencia y le pone término.

Sigüenza vive en la naturaleza-paisaje. Su paisaje es el que se extiende de la vega de Orihuela al marquesado de Denia, y de Alcoy al mar. Esta tierra, la de su infancia, representa la simbiosis de tiempo y lugar, uno alejado para siempre, irrecuperable si no es a base de evocación, el otro próximo, pero, en la percepción del protagonista, diferente en cada nuevo encuentro.

Tal es la ecuación de las dos dimensiones, una de las cuales -- la espacial -- la podrá recobrar y la otra -- la temporal --, que no podrá revivir pero sí recrear a la distancia de los años. El efecto de esta constelación desencadena, según palabras de Landeira, "un cotejo constante en la mente del personaje entre el lugar y el tiempo lejanos, con el lugar lejano -- ahora cercano -- y el tiempo actual, único de que dispone" (116). Miró lucha ante la caducidad de lo bello, y ante la imposibilidad de aprehender la realidad intensifica su percepción.

La atracción que ejerce para Miró el paisaje de La Marina no radica en su belleza particular, o en el estilo de vida de sus habitantes, sino en el poder de evocación que tiene para el autor. "Amo el paisaje de mi comarca porque lo han visto unos niños que fueron abuelos de mis abuelos", leemos en Ramos (155). Por medio de la recreación artística rememora los lugares de su niñez y juventud, pero a Sigüenza, el heterónimo del autor, le sucede que cuando vuelve a esos lugares conocidos, éstos ya son otros, y no sólo porque lo sea él, porque haya cambiado, sino porque el hombre ha trastocado la naturaleza y la ha abandonado, y, al hacerlo, ha dejado sobre ella la huella del tiempo, ha empañado la permanencia del paisaje.

Sin embargo, cuando se encuentra ante la inmensidad del paisaje, ante un escenario abierto y, natural, ve Sigüenza, la antigüedad de éste que es duración, armonía de lo que está destinado a ser realidad y lo es. Al regresar a un pueblo después de veinte años de ausencia, el narrador nos dice:

Suenan más puros y más frescos los caños en el atardecer.
 Hora bíblica y de romance, hora vieja de humanidad, como en
 todas las fuentes del mundo; como siempre. Olor íntimo del agua
 que toca las raíces profundas en la tierra tan tierna como un fruto

descortezado; olor del agua desde el tiempo. Como en todas partes; es verdad; pero en cada pueblo su olor. El de la fuente del pueblo donde está Sigüenza, el suyo, el mismo que recogió Sigüenza en otros años, que era el mismo de siempre; el aliento de aquel lugar desde su principio. Allí en esta eternidad y fugacidad del agua se quedaba el tiempo inmóvil y sólo.

Agua de pueblo, de este pueblo, que Sigüenza bebió hace veinte años. Tiene un dulzor de dejo amargo, pero de verdad química, que todavía es más verdad lírica. Bebiéndola se le aparece en la lengua el mismo sabor preciso del agua y de su sed de entonces. En aquella sed estaban contenidas todas las promesas de las claridades de un agua lejana para todas las avideces. Desde aquella sed, junto a la pila de esta fuente, cuánto mundo. Señor, . . . Y ahora todos esos años, los veinte años . . . (O.C., 1122-23).

Se podría considerar esta escena como característica de Años y leguas, el paisaje familiar es contemplado en forma de reencuentro personal, la vuelta a un lugar conocido retrata en la memoria de Sigüenza las imágenes y sensaciones pasadas, y el acto de beber otra vez de esa agua le hace consciente del tiempo transcurrido. Hay dolor por haber dejado atrás la mejor parte de su existencia, aquella que aún contenía promesas de ser, de realizarse; ahora lamenta la pérdida de tanta vida. El pensamiento parece supeditado a la poesía y pronto la noción del tiempo se convierte en emoción. En otro pasaje de esta obra, Sigüenza nos dirá: "volver a un lugar es buscarnos de memoria a nosotros mismos" (O.C., 1143). Con la evocación el goce sensual del paisaje se hace más intenso, se siente la comunicación existencial con la naturaleza y, el sentimiento de la transitoriedad de la vida humana es también más profundo. Esa emoción se agudiza, sobre todo, al atardecer cuando el ritmo de la naturaleza recuerda, visualiza, y auna el ciclo del devenir y el del perecer.

El lirismo del pasaje arriba transcrito, sobre todo al comienzo del primer párrafo, lo aproxima al poema en prosa, así encontramos junto con reiteradas repeticiones de sonidos, arquitectura bimembre y, recurrencias gramaticales, que favorecen la creación de relaciones entre las partes, así como la promoción de una forma específica de respuesta: la aprehensión rítmica. Un interiorismo vital y amoroso, íntimo y casi místico recorren estas líneas del diálogo del hombre con el paisaje. El método de conocimiento usado por el autor empírico es el de la sensación mediante el plasticismo subjetivo: una vez visto y sentido el paisaje, el narrador nos da fe de lo acústico y de lo olfativo. El relato se convierte en el receptáculo de las sensaciones que el protagonista experimenta.

A las cualidades de fugacidad y desamparo inscritas en el ser humano, se oponen las de perdurabilidad y esplendor de la Naturaleza. En Años y Leguas se da una internalización del paisaje; hay intimismo e interiorismo en la filiación de Sigüenza para con las tierras de su comarca natal. El personaje ve reflejado en cada uno de los aspectos del mundo real un fragmento de la eternidad de gran perfección. De ahí parte su ansia para comunicarse con el paisaje, es en medio de la diversidad del paisaje donde se siente a sí mismo con mayor fuerza, donde alcanza plena conciencia de su individualidad. En la coexistencia con la Naturaleza busca lo que nunca ha podido hallar entre sus semejantes tranquilidad y estabilidad. El concepto mironiano de la Naturaleza es hilozoísta, es decir, una Naturaleza con capacidad para actuar

espontáneamente, como dotada de vida que existe para ser admirada, disfrutada e imitada; y cuyo fin es la unión simbólica con el hombre.

Para Rafael Ferreres la lectura que Miró hiciera de las novelas del ciclo valenciano de Blasco Ibañez ha influido en su obra, claro que este influjo está asumido, modificado y sobrepasado. Sin embargo, Ferreres siente el eco de Blasco Ibañez en las descripciones plásticas de la Naturaleza de Miró. El paisaje en Blasco Ibañez está expresado de un modo más vigoroso que en Miró, pero los dos comparten un modo parecido de contemplarlo y una emoción similar que despierta la evocación de la tierra natal (Ferreres,258). En estos dos autores hallamos la esencia paisajística del Levante español, sus elementos constituyentes: luz y claridad de sol y mar, huertos y frutales que han pasado a ser sustancia de una estética, anclada profundamente en lo mediterráneo y, por tanto, no reducida a un regionalismo sino enmarcada dentro de unos horizontes universales.

El hecho de que Miró naciera en tierras mediterráneas explica su disposición de ver y sentir el paisaje de un cierto modo, su educación sensorial le capacita para la intensidad; consecuencia lógica de esta percepción del paisaje desde el suyo natal, eminentemente mediterráneo, es la supremacía e importancia, concedida en su obra, a la luz y el color, en todo lo que contempla y recrea literariamente. La luz es elemento siempre activo en su visión del paisaje; lo cual es natural en un escritor mediterráneo, pues como ya nos había dicho Antonio Colinas, la luz "es el símbolo por excelencia de lo mediterráneo" (10).

Por este tratamiento especial de la luz, Henry Schwartz ve un cierto paralelismo entre Monet y Miró y, compara la obra del pintor con la del escritor (Schwartz, 19). Los dos nos dan la misma escena a diferentes horas del día, los dos trabajan con los efectos de la luz, les interesa su calidad, las gradaciones, el aspecto de la naturaleza y objetos bajo sus diferentes matices. Pero mientras que esas variaciones en la pintura se logran mediante una mezcla diferente de los colores, el escritor se vale de las imágenes, en especial de las metáforas, para lograr los efectos y el cambio deseado. El lenguaje poético dispone de medios que no tienen su correspondiente en la pintura. Por lo tanto, referirse a la obra de un escritor como si fuera un cuadro pintado, como lo hace la tradición crítica pictórica, no nos parece el modo apropiado de acercarse a un texto literario, ya que si bien el escritor puede crear una imaginaria de luz y color, los medios de que se vale para conseguirlo no son comparables, su arte mucho más conceptual y abstracto: se basa en la polisemia, en los símbolos, y en las figuras retóricas (Woods, 25).

Sobre los efectos de la luz en su cenit, leemos en Miró: "A mediodía . . . todo se manifiesta desnudamente con un claro dibujo precioso, luminoso y dorado, y todo parece comunicado del azul del cielo levantino, cegador . . . " (O.C., 626). Los pasajes sobre la tarde son mucho más numerosos, uno de ellos nos dice así: "Era la dorada siesta . . . Los caños de la fuente, tan encandecidos de sol que semejaban varas de plata" (O.C., 355). Dignas de mención aparte son las puestas de sol y el ambiente creado por la luz del crepúsculo: " Las cumbres recogían el último sol, que entonces tiene el

oro gastado de monedas y de lámparas viejas de templo; era su luz tibia y humilde. La altitud destelló en una alegría de lumbré súbita y roja. Una peña persistió encendida fuertemente" (O.C.,415).

Aquí, como en otros tantos pasajes mironianos, se compara, en un tono himnico, la Naturaleza a aspectos u objetos de un templo. Ahora será la luz el objeto de cotejo con el templo; en otras ocasiones es el olor a incienso o el aroma de alguna flor, otras el arroyo que corre como sinónimo del agua bautismal, también el canto de las aves le sirve para traer a colación el canto gregoriano. Lo bíblico forma parte del universo mironiano, su paisaje alicantino es, en sus ojos, análogo al de Palestina, su tierra es la tierra prometida: "así en la tierra prometida y así en mi tierra natal los hombres antiguos de mi comarca, como los hombres antiguos de Israel, eran exclusivistas, confinados en sus riberas y montes . . ." (O.C.). Junto a esta mención clara y explícita, encontramos otras en las que el tema o la referencia se insinúa. Para Orozco-Díaz, aunque el paisaje palestino fuera pura creación artística, como en el caso de Figuras de la Pasión del Señor, por evocar desde su paisaje levantino es capaz de penetrarlo con pura emoción y sentimiento de la Naturaleza (Orozco, 159).

El paisaje mironiano nunca es una escena sin vida, siempre tiene luz y movimiento. Se reconoce por la abundancia de imágenes, por la variedad y cantidad de sensaciones catalogadas en la memoria que reúnen todos los recuerdos de la naturaleza; a ello hay que añadir, sus propias emociones, su intuición, su experiencia existencial y de todos escoge la analogía que mejor

expresa su idea. Su paisaje es dinámico, sensual, rebosante de color, de sonido, de movimiento y de luz.

El personaje poético penetra con los cinco sentidos en el mundo circundante para captar la inmanencia de lo contingente, llegar por la evidencia aparential a la simplicidad esencial, intuída desde la síntesis de sentimientos, emociones y sensaciones que tienen lugar en la psique, y que el escritor traduce en apretadas sinestesias y metáforas. Invasión subjetiva de la realidad.

Marta Altisench, en un ensayo sobre Miró, Salinas y Guillén, expone la serie de afinidades que acercan la expresión poética de Gabriel Miró a la de los poetas del 27, y le concede al escritor alicantino una dimensión de modernidad, como precursor y como uno de los más admirados maestros de estos poetas. El ala más intelectual del grupo, formada inicialmente por Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Gerardo Diego, fue la que mejor le conoció y entendió. Estudiaron y analizaron su obra narrativa a la luz de sus propias experiencias creativas, no sólo como poetas sino como críticos literarios.

Guillén analiza la tensión lingüística de su mundo acumulativo como fiel expresión de un mundo denso y pluridimensional . . . y justifica su barroquismo discursivo en función de relampaguear nuevas dimensiones semánticas al vocablo desgastado por el uso corriente, como parte constitutiva de la realidad reflejada, ya que en Miró hasta las voces más poseídas, más prostituídas se rehacen de una virginidad milagrosa . . . (Altisench, 24).

Sin embargo, Salinas, quizás por sus estancias en tierras alicantinas y por su amistad con Miró -- en la que se fundían lazos de influjo y admiración --

es quien mejor ahonda en el valor metafísico de la experiencia contemplativa de éste, a la que considera como una prolongación de la espiritualidad hacia lo insensible, como una aspiración de posesión sensorial y cognoscitiva al mismo tiempo. Para Miró y para Salinas mirar es contemplar, su personaje poemático es el romántico sobrecogido ante la Naturaleza, muy dentro de la tradición de un Valéry y, siempre suspicaz ante el nombre.

Tanto para el crítico Salinas como para el criticado Miró, paisaje y palabra son dos realidades esenciales en su creación artística. A través de estos dos motivos da Salinas con la unidad orgánica de una cosmovisión estética que va íntimamente unida a la experiencia vital y humana del escritor. Ante el ansia y el fracaso aprehensivos mironianos, el poeta del 27 percibe influencias existencialistas de la más honda raíz ascética española (Manrique, Fray Luis de León, Calderón, Quevedo):

La obra de Miró nos da siempre una formidable sensación de angustia. La angustia de lo terreno, de lo terrenal . . . pues lo que a Miró le atrae, le llama, es lo que está dentro del paisaje, su fondo, es decir, la tierra (Altisench, 33).

De los paisajes mironianos se desprende una honda melancolía, su mirada tiene una clara conciencia de la transitoriedad de seres y objetos, en el afán irresuelto de intemporalidad, percibe anunciada la elegía en el goce sensorial; de ahí la raíz siempre temporal de su universo lírico, cuanto mayor es la seducción ejercida por el mundo natural tanto mayor es la resonancia de tristeza que produce; porque tiene pleno conocimiento que lo contempla es un instante irrepetible.

Para Pedro Salinas Miró es un "artista de peculiar valor, inventor de una región literaria, el Levante español, equivalente a la Castilla de Azorín" (Díez, 244). Dámaso Alonso, resume las características más marcadas de la obra mironiana en tres aspectos: "intérprete de paisajes, evocador de ambientes y escudriñador de almas" (Díez, 257). Por su parte, Jorgue Guillén relaciona a Miró con Renan y Proust por su preocupación constante por el paso del tiempo.

La gran admiración de los poetas del 27 por Góngora y Miró se centra en la paralela intensidad sensorial con que ambos trataron el paisaje. Para Salinas "Miró es un lírico y el paisaje es su forma de expresión". Para Guillén "no hay paisajista más fuerte que Miró en la literatura española", y Alonso lo considera el "más hondo intérprete del paisaje" (Altisench, 32).

Nosotros lo vemos dentro de la tradición paisajística mediterránea, en la que la trasmutación poética de las cosas no se detiene en la humanización del mundo natural sino que llega más allá, a su mitificación. Todas las cosas aún las más insignificantes, aunque nos parezcan opacas, tienen en esta literatura una vida oculta. Miró tuvo el don de descubrir valor expresivo y goce sensual en objetos, aspectos del paisaje y seres humanos que pasan desapercibidos a la mayoría. Su entrega apasionada a la contemplación del entorno -- en el que la permanencia del mundo real, lo elemental, lo que estaba antes y estará después de que el observador haya desaparecido --, da a las narraciones mironianas un tono altamente temporalista y elegíaco. Ante un escenario que exige al protagonista la vivencia al máximo del momento, el sentimiento de fugacidad se extrema, como ya vimos en los poetas árabe-valencianos.

Juan Gil-Albert, poeta en el que lo mediterráneo es su manera de ser y entender su labor poética y existencial, relata en la Crónica General la fascinación que le causó el descubrimiento y la lectura de Miró. A pesar de lo largo de la cita, transcribimos a continuación un pasaje de Las figuras de la Pasión del Señor y sus anotaciones, la traemos a colación porque nos parece que Gil-Albert ha captado perfectamente la sensibilidad de Miró. Sólomente otro poeta podría haber escrito estas líneas. A su clarividencia hay que sumar el que los dos comparten, en vida y obra creativa, un mismo espacio referencial, superado estéticamente, pero presente en la obra de ambos.

Abrí uno y leí su frase inicial: *Levantaron las mujeres sus ojos al azul de la tarde y prorrumpieron en palabras de júbilo y bendiciones al Señor . . .* La tierra tuvo siempre para mí, voz; no ya paisaje, extensión o hermosura, sino voz: voz, alma, oscuridad, misterios. Y eso lo encontré en Miró, el inesperado prodigio de alguien que había oído, que había quedado preso de esa extrañeza de escuchar, de escuchar el silencio que las cosas visibles, del mundo callado contienen, que lo había escuchado y quería apoderarse de ello, de lo que oía o de lo que en su ahínco necesitaba oír. Toda la obra de Miró es el relato de ese peregrinaje suyo, de solitario, a través del paisaje, intensamente expresivo, del silencio; y el afán, gozoso a través de la tortura, de prestarle palabras a ese silencio, de prestarle palabra humana, pidiéndole en cambio a la tierra, más que inmortalidad descanso. Esto, esto solo, ese propósito es lo que hace de Miró un escritor importante y como providencial; lo otro es lo novelístico . . . Lo que cuenta en Miró, lo grande, es lo otro, lo que podríamos llamar la pasión de la tierra, su afincamiento en ella, sólo que sin olvidarse de su lastre humano, de su humanidad, de su felicidad y de su tristeza, y a ese Miró es al que yo iba a ver, al Miró de las Geórgicas españolas y, más determinadamente alicantinas. Un Virgilio bautizado y al que se le ha clavado una áspera espina, dulce, en el corazón (O.C.,IV. "Mis maestros", 48).

Creemos que no hay mejores palabras que las de Juan Gil-Albert para concluir esta sección de la mediterraneidad en la producción de Miró. Sin haber

sido autor de poemas, Miró nos ha legado una poética de la claridad en su prosa poética, que ha influido a autores posteriores. El hecho de que el paisaje trascendido constituya un elemento de gran importancia en muchas de sus obras, lo que es un componente característico de la literatura escrita a orillas del Mediterráneo, no concede automáticamente a su producción la denominación de mediterraneidad, ésta la gana por el modo en que dicho paisaje está presentado y sentido. A Miró, a su personal manera, hay que entroncarlo dentro de la larga tradición mediterránea de líricos de la Naturaleza.

2.5 La mediterraneidad en la obra poética de Juan Gil-Albert

En El paisatge en la literatura valenciana Angel Sánchez constata que los poetas de esa área, tanto los antologados como los que no lo están, comparten la predilección por una temática inspirada en la tierra. "Al fondo de esta poesía está siempre la tierra, la tierra vista, el paisaje" (Sánchez, 57). Basta una primera lectura aproximativa de este poemario para que el lector perciba la importancia que adquiere en todos y cada uno de los poetas la mirada complacida en el entorno físico. Sánchez tiene razón en su observación, pero este componente no sólo es cierto para la zona valenciana sino que, después de lo estudiado, podemos ampliar el ámbito geográfico y decir que el poeta mediterráneo se siente irremediabilmente inclinado a una

poesía de sus orígenes. Sus poemas son textos que, con independencia del vehículo de la lengua utilizada y el origen, resultan familiares a los oídos de unos y otros.

En Un siglo de poesía en Valencia, antología realizada por Ricardo Bellveser, se recoge una muestra de los poetas valencianos más representativos. En el estudio introductorio, se presta especial atención al fenómeno de bilingüismo de la Comunidad valenciana. Para Bellveser el **mediterraneísmo** es el punto de contacto entre ambas literaturas, que nacen en un mismo ámbito geográfico-étnico-histórico, lo que concede a la poesía de ambas lenguas una proximidad emocional, pues "toda emoción es, en efecto, una interpretación de la realidad" (19). Características de esta poesía son: el subjetivismo -- la proyección del yo sobre todas las cosas --, un vitalismo exarcebado, y una fuerte preocupación metafísica. Todo ello depurado a través de la emoción lírica. En palabras de Bellveser:

El poeta **mediterráneo** es un poeta afrodisiaco, en oposición al apolíneo, y, ante todo, al mal llamado **intelectual**. El mundo primero es la emoción, que inmediatamente transcribe al papel, filtrada por su propia personalidad: lo que le imprimirá carácter es, pues, una poesía de inspiración. No obstante, sería un error, querer acusar al mediterráneo de antiintelectual . . . (22).

Ese mediterraneismo es por otra parte el factor que relaciona a ambas literaturas con el mundo clásico helénico-romano. Para probar su tesis Bellveser compara tres poemas de escritores mediterráneos -- Horacio, Catulo y Cavafis --, entre sí y luego los contrapone a unas composiciones de dos poetas noruegos -- Olaf Bull y Nordhal Grieg. El resultado es que muchos de los versos de los primeros tienen un valor paralelo e intercambiable, además

de una serie de emociones similares y características, mientras que en la poesía de los poetas nórdicos lo que domina es la idea, ajena completamente a la emoción y al individualismo tan típico de los poetas mediterráneos (Bellveser, 19-21)

Mediterráneo significa larga tradición, inesquivable magisterio y experiencia enriquecedora; es así mismo armonía clásica, deseo de humanismo y una síntesis metafórica de todos estos elementos. Para Enrique Badosa es sinónimo de Grecia y de Roma "igual a todos cuantos países ribereños han sabido no ya mantener una tradición greco-latina, sino que en las respectivas lenguas han querido seguir siendo, a la vez que algo nuevo, cuanto eran y son de Grecia y Roma" (Badosa, 65).

Dentro pues de esta tradición podemos instalar la poesía de Juan Gil-Albert cuya visión del mundo viene sellada por un clasicismo de porte emocional en el que sobrevive un eco de una antigüedad cultural mediterránea, de una ética mitificadora del paganismo. Luis Antonio de Villena ha definido del siguiente modo el quehacer de este poeta:

es el retomar las constantes de la cultura mediterránea greco-árabes e integrarlas en un mundo personal lleno de animismo y de deificaciones naturales. Porque lo que canta la poesía de Juan Gil-Albert es el goce y el éxtasis de la vida, nunca su caída o su derrota. Y ello lo hace integrando experiencia y cultura . . . y cuidando la intensidad exaltada de la palabra (Palomo, 77).

En la poesía de Juan Gil-Albert encontramos una afirmación a la vida, al ser, y a la propia identidad que "no es precisamente el fuerte de nuestra tradición cultural y literaria" (Simón, 25). Gil-Albert, que regresó del destierro

americano en 1947, para recluirse casi por completo en un "exilio interior", en su casa de Valencia, escribe tanto prosa como poesía. La publicación de su primer libro de poesía, Misteriosa presencia, data del año 1936, nueve años después del primero en prosa La fascinación de lo irreal. Fue precisamente con su antología Fuentes de la constancia (Barcelona: Ocnos, 1972) cuando su nombre saltó a un primer plano llamando la atención de los lectores y la crítica. En la década de los setenta salen de prensa 11 obras en prosa y cuatro de poesía. En 1978 Calle del aire dedica su primer número, monográfico, a su creación literaria. En la introducción leemos:

Y no vamos ahora a intentar la incierta hazaña de hablaros sobre quien es ya un clásico. Solamente afirmar que para un mediterráneo -- un griego, un levantino, un andaluz -- clásico es aquél que consigue infundir serenidad, luminosidad y belleza a lo inevitablemente trágico.

Para un autor que ha transformado la anécdota vital en fuente constante de inspiración, los lugares en que transcurrió su niñez adquieren un valor imprescindible. Así "El Salt", finca familiar en Alcoy y la de "Mont Sant", en Játiva se convierten por medio de la evocación, en los sitios de su mitología particular. Aquellos parajes en que estaban emplazadas estas dos propiedades se transmutan en el símbolo del paisaje original para el personaje poético Gil-Albert. De tal modo es su emplazamiento emocional en esta región geográfica y cultural de la zona mediterránea que expresa al respecto:

No he podido rescatarme de ella. Hasta este extremo: un árbol no es para mí un árbol si no se trata de un olivo, de un algarrobo, de una higuera. O mejor, lo demás son árboles indistintos, no significantes; no me dicen nada . . . (Introd. a Los Homenajes, 321)

La naturaleza que encontramos en sus poemas es siempre la suya propia, incluso cuando se haya en tierras americanas. El último libro escrito en el exilio, El existir medita su corriente, es, en palabras del propio autor, un homenaje al Mediterráneo, no sólo por el nombre dado al primer poema de la colección, sino por el acento y la tensión emocional que recorren sus líneas. De todos los poemas de esta serie el dedicado a "Un monasterio griego" es quizá el más entrañable. Sobre él nos dice su autor:

el que yo llamaría la más estricta panorámica de mí mismo, "A un monasterio griego", mi retrato más feliz. Piénsese que la Hélade no contiene, para mí, exotismo alguno, es, por el contrario, mi casa solariega o sus fundamentos (Rovira, 27).

Francisco Brines dedica amplio espacio a este poema en su excelente estudio sobre "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert". Para Brines el hecho de que el sujeto poético desee regresar al Himeto griego ha convertido la composición en un canto del destierro, por un mecanismo de pudor transpone su paisaje natal a Grecia (Brines, 71). Para Pedro de la Peña este poema es una elegía a la finca de "El Salt", "la vegetación era la misma, el ambiente también. Enunciando una belleza sencilla tan conocida como propia, había escrito otro lamento, una elegía más a la finca de "El Salt" (Peña, 74).

Carlos Rovira expresa su extrañeza ante el hecho de que "A un monasterio griego" no haya sido incluido en Fuentes de la constancia, siendo como es una referencia cultural constante. Pero no es éste el único poema en el que se produce una identificación del universo helénico con el suyo propio. Por declaraciones del autor sabemos que él nunca ha estado en Grecia y que el poema es una evocación personal de un lugar mítico. La anécdota del

poema es una fotografía, imagen que siempre ha acompañado al escritor. "Por un lado, evoca El Salt; por otro, todo un mundo personal de claves íntimas" (Rovira, 27).

La Hélade es la unión estética y religiosa que el paganismo mediterráneo del personaje poético necesita para ser él mismo. Es allí, en el Himeto, al mediodía, mecido por el dulce moverse del viento coronado de abejas, donde ve el reposo. Es una paz que nada tiene que ver con la inactividad o con la pasividad; sino con la serenidad de los más altos ideales clásicos: belleza, orden y armonía. Ya antes de Juan Gil-Albert, Hölderlin soñó con una Grecia, modelo para la humanidad en la que el ser humano tenía que ser el centro del universo, pero esa Grecia había desaparecido, lo que quedaba era un recuerdo imperecedero del espíritu de aquellos hombres y las huellas conservadas de la belleza, que un día floreció allí.

La tierra legendaria que encontramos en la obra poética de Juan Gil-Albert es la suya originaria aunque reciba denominaciones de paisajes de la Arcadia, del Mediterráneo oriental. Es su tierra el numen fecundo del que deriva su poética. En la introducción a una sección de Meta-física, "La fidelidad", escribe a modo de epígrafe: "A lo largo del vivir, mi tierra alicantina y el solar griego se me han identificado herméticamente, como si de ambos cuerpos gemelos se exhalara la respiración de una misma alma" (O.C., II. 205). No cabe una declaración más contundente de mediterraneidad. En el primero de los cinco poemas de esta sección leemos:

Yo sólo veo olivos y cipreses
cuando te nombran,

tierra par a la mía

.....

Y yo mismo me quedo pensativo
cual si viera surgir en un ribazo
al mismo Poseidón. Más no extrañeza
de nada, todo es propio
y como habitual: todo me habla

.....

No hay ningún exotismo.
Si un caminante ciego se me acerca:
¿Será Edipous? (O.P.C., Vol.II, 207).

Grecia se presenta como un lugar supremo, mitología viva. En ese anhelado universo griego tan similar por ambientación y fisonomía al de la tierra natal del poeta, el yo lírico busca su plenitud, el poder "mecerse en el ascético deleite/ de la hermosura" ("A un monasterio griego", O.C., XII, 63). Consideramos que hay pocos poemas en que esté mejor expresada su vocación clásica mediterránea, su pertenencia al mundo helénico, que en el que transcribimos a continuación, correspondiente también a la sección arriba mencionada:

Si Homero dice: vino, sé que es vino.
Si Hesiodo dice: yunta, sé que es yunta.
Si Sapho me menciona las palomas
del carro de Afrodita, reconozco
pasar su blando vuelo. Si un buen día,
con un golpe de lanza, el suave olivo,
hace brotar, de plata, en los bancales,
la hija de Zeus, ¿qué árbol me es más propio
y más habitual? Si Apolo, en cambio,
convierte a un fiel muchacho en lancinante
ciprés oscuro, ¿acaso no comprendo?
Quiero decir, entonces: si aquel mundo
me es tan real, patente, cotidiano;
si lo he visto al abrir mis tiernos ojos
cuando se cree en las cosas, ¿por qué causa
me llaman soñador o irreflexivo?
¿Porque afirmo la luz de lo que veo?
("Poema V", O.C.,II, 213).

El protagonista poético comparte con poetas y dioses helenos los códigos de una misma cultura, no hay dificultad de comunicación, ni de comprensión, todo es natural dentro de una tradición tan asumida y trascendida que forma parte del propio universo. No importa que hayan pasado veinte y ocho siglos desde que Homero escribiera La odisea, su mensaje llega y se entiende. Si el comienzo del poema sumerge al lector, con la fuerza expresiva de las estructuras paralelas y de la anáfora triple, en el mundo altamente culturizado de los poetas griegos con los que el sujeto poemático por medio de la enunciación establece una conexión, las dos interrogaciones finales acrecientan la tensión emocional, la última por su ruptura del sistema produce sensación de estupor en el lector. La identificación del mundo griego con el propio originario es aquí total.

Los paisajes de Gil-Albert tienen tal vez por su común extracción geográfica y por una cercanía en la manera expresiva, un tono que hace pensar al lector en el Sigüenza de Años y leguas. En Gabriel Miró, remembranza, escrita en 1931, Juan Gil-Albert trata de recobrar en unas páginas el vivo recuerdo que Miró le dejó en su sensibilidad de joven; de todos los capítulos hay que destacar el dedicado al paisaje, titulado "Su campo"; sobre él dirá: "Miró no nos recuerda otros libros, sino que nos acerca la vida en lo más desnudo de su esencia: el campo. El es el taumaturgo de los despertares del espíritu . . ." (Remembranza, 24). Para Joaquín Calomarde ese escrito en prosa se adelanta en el tiempo a lo que va constituir una de las

constantes en la obra de Gil-Albert: "su profundo enraizamiento en lo helénico y lo latino, lo mediterráneo" (69).

Transcribimos la larga cita del prólogo a la reedición de 1980 por considerarla muy esclarecedora de la sensibilidad de Gil-Albert y del impacto que le causó su encuentro con Gabriel Miró:

Dentro de la especie el mundo, por qué no decirlo, la eternidad, se me ofrecieron con unas características de universalismo permanente y exclusivo, y en este orden de mis comprobaciones; lo alicantino, lo mediterráneo, lo griego, lo latino, foco primordial y fragante de una cultura de un estar en el mundo, que me acunaba a la vez que me ennoblecía y que, corriendo el tiempo, me configuró tan estricta como ecuménicamente, porque no cabe olvidar esos toques agudos de semitismo, lo fenicio, lo israelí, lo moro, que han hecho de nosotros el foco más sensible, y complejo, ¿el más conflictivo? de la mediterraneidad. Y de este modo el Humo dormido, de Miró, sus Figuras de la Pasión, sus Años y Leguas todo lo que miraron aquellos ojos en los que Unamuno habría de ser él, descubrió la prestigiosa animalidad conmemorativa de un ave, constituyeron para mí, en la soledad en que se gestan, casi de niño, estas proezas vírgenes, la puesta en marcha de una manera de ser vieja como el mundo y reciente como mi persona (Calomarde, 69).

Como ya vimos en la sección dedicada a la obra de Gabriel Miró, Juan Gil-Albert en el capítulo titulado "Mis maestros" de la Crónica general, nos cuenta que en Miró encontró la voz y el misterio de la tierra, el inesperado prodigio de alguien que sabía escuchar el silencio que los objetos visibles encierran dentro de sí. De Miró y Azorín dirá: "Habían de ser las dos estrellas mayores que me parpadearan en la noche incrustadas en el mismo cielo. La tierra y su olor era también la misma. La configuración de mi sensibilidad pareja" (O.C, IV.71).

Es cierto que en, los dos autores citados, el tema del paisaje es importante, pero su elaboración en Azorín no alcanza nunca la subjetivación de Miró. En Azorín hay un enmascaramiento de la perspectiva individualizada en el "se" impersonal que se combina con otras formas impersonales o con la utilización de la primera persona del plural a fin de implicar directamente al lector en la visión presentada.

El viaje es muy importante en la obra de ambos escritores, en Azorín con sus rápidos cambios temporaliza el paisaje en la sensibilidad del lector. Todo en éste deviene entonces sucesión y duración, vivencia efímera y por ende, proceso. De ahí que tradicionalmente venga simbolizándose en el viaje la vida humana. Cuando Azorín nos ofrece algún viaje referido a Levante aumenta la carga evocativa, pues por tener un componente autobiográfico, la ruta deviene en retrospección mental, evocación y reviviscencia del pasado.

Pero volvamos ahora a la obra de Juan Gil-Albert. Frente a la toponimia alicantina de un Miró, aquél no hace referencias localizadoras en su poemas, sobre todo en los de la época del destierro, sólo una vez aparece en el título de uno de ellos el nombre de España. Pero de Miró no aprende únicamente el reconocimiento y la pasión por su propio paisaje, convirtiendo la procedencia natal en algo mítico, sino también el saber prestar oído a la voz de la tierra, el misterio de la voz, protagonista del canto del arriero que Gil-Albert escuchase de niño, y que tan profunda huella le dejara. En la composición "A un carretero que cantaba" poetiza esa vivencia que tuvo en su niñez y que lo enraíza de un modo profundo en su tierra:

¿Dónde estarás oh dulce somnolencia,
oh triste sino, astilla en noble pecho,
aquella voz sonando hacia los montes
por el hondo camino de la muerte?

.....

Nada ha traído
a lo que soy yo mismo en estas horas
más condensada esencia, más fulgores
de destino y de sangre, que ese canto
de un ser desconocido. Nada ha puesto
ni el amor, ni los libros, ni el revuelto
tiempo de mi vivir, tal temple al alma
como me dio la voz sonambulesca
del que pasaba en medio de las sombras,
tan pegado a la tierra sin embargo,
como alguien que conoce un gran secreto,
un secreto terrible que enamora
para siempre aquí hundido en el regazo
de una maravillosa pena oscura (O.C., XII. 57).

Aquel canto deja una huella imborrable en Gil-Albert, "quizá el poeta sea poeta por su capacidad para guardar como un tesoro la memoria viva de lo que ha sentido", nos dejó dicho Bécquer (Orozco, 130). Ese lento sonar extremado de la existencia, en la desgarradora melancolía de una canción de arriero, es evocado aquí. A través de esta experiencia tuvo el personaje poético Gil-Albert su primer encuentro con la tristeza, que años más tarde cristalizó en esta ensoñación de sus orígenes. Por primera vez desde su soledad de niño se siente unido, por medio de un conjunto de sensaciones procedentes de la naturaleza, con unos fuertes lazos emocionales a esa tierra y con lo genérico de ser hombre. Pasado el tiempo, un día recordará esta vivencia infantil perdurable, localizada en un paisaje netamente mediterráneo, y gilabertiano en el que confluye la sensación del personaje lírico y la cultura de su tierra.

Una constante de la poesía de Gil-Albert es lo que él llama el campo, el mundo natural del que se desprende toda la vieja cultura mediterránea. En su colección Homenajes, el poema "Mi nostalgia", homenaje a Játiva, está dedicado a Francisco Brines, poeta con el que no sólo comparte el ser coterráneo sino una serie de gustos y tendencias literarias. Es una de las composiciones preferidas de Gil-Albert, pues forma parte de aquellas que ha reunido bajo el título "Mi alma" en Un mundo (O.C., XII). Este poema corto y escueto transmite como pocos el verdadero sabor de lo humano, nostalgia de lo originario y simple, nostalgia de aquello tan básico y ancestral como es el contacto del hombre con la tierra, que precisamente por su simpleza se ha perdido y olvidado. La recreación de la naturaleza es un tanto arcaizante, e incluso tiene connotaciones renacentistas, en lo referido a la idealización del medio, pero nos transmite un contenido profundamente expresivo. En uno de sus escritos en prosa, el autor comenta este poema del siguiente modo:

En este poema, corto, exacto, dicho como hablado, en la soledad de mi mundo y como modesto mensaje de mi paso por la tierra, y al amparo de mi ambición sagrada, se cumple esa declaración holderliana que desafía a las escuelas filosóficas, a los principios científicos, e incluso, propósito audaz, a la hondura remota de las religiones, aquello de que "lo permanente lo instauran los poetas" ("El alma", O.C., XII. 38).

La impresión que tuvo de niño se convierte, casi cincuenta años después, en presencia y arte, y lo que parecía olvidado queda fijado en el poema. Así un personaje anónimo queda ascendido, por la fuerte impresión dejada en el alma infantil, en un ser de fábula. Con lo cual se cumple la palabra de Hölderlin: "lo permanente lo instauran los poetas" (Heidegger, 29).

Es de destacar que el propio Gil-Albert fija su punto personal de partida como poeta en su tercer libro de poesías, Son hombres ignorados (1936), y es precisamente de "Elegía a una casa de campo" que nos dice que es una composición que ya le pertenece por entero, ahí encuentra su voz (O.C., III. 96-98). "¡Ay casa de las viñas colgantes desde los bancalillos, / rumorosas de fuentes, / casa guardada en estuche de yedras!." La voz lírica acepta con estoicismo la pérdida de la casa de la infancia, de la casa onírica, ahora **casa deshabitada** -- sin vida --, mientras el mundo natural circundante es percibido por el sujeto poemático en su habitual esplendor, ajeno a los cambios registrados. De esta tensión entre estas dos realidades surge la emoción en el texto. Asistimos a una exaltación de este lugar ya mitificado por el poema.

En el destierro escribe Las ilusiones que es su retorno idealizado al mundo idílico de la memoria. Para Pedro de la Peña:

este libro representa la literaturización máxima en la obra poética porque no nace de la emoción inmediata de un sentimiento ante las cosas, sino desde el prestigio de lo ya cantado. Es ese prestigio, ese ser literario de la geografía valentina lo que recompone como en mecanismo de precisión el recuerdo de Gil-Albert. Con él nos deja, además de la tribulación de la pérdida, la conquista fundacional de su recuperación a través de la palabra (136).

El mecanismo poético es aquí, el de la nostalgia, nostalgia de la tierra y de la infancia, paraísos a recuperar por medio de la evocación.

En Joan Maragall encuentra Gil-Albert una voz poética que le deslumbra y que le conecta con el mundo clásico mediterráneo, con las raíces españolas de su mediterraneidad. Es más, nos dice que si tuviera que elegir un poema para ponerlo en la cabecera de su cama, pondría uno de Maragall, "Las

montañas", (OPC, I.9). ¹⁹ La imagen de la fuente brotando de la tierra impresiona fuertemente a Gil-Albert:

Por dentro de la canal
vi que el agua virginal
de oscura fuente venía
a regalarme la boca (Parés 65, 5-8).

No es casualidad que el agua fluyendo aparezca en muchos de sus poemas, forma también parte del título de la antología confeccionada por el autor, Fuentes de la constancia, que a su vez ha tomado el nombre de un poema de la colección Las ilusiones.

Nada es aquí en la tierra comparable
al sonido del agua, nada altera
nuestra faz con vivísimos reflejos
de transparencia como el acercarnos
a esos irresistibles brotes frescos
de un manantial.

.....

Sólo un eco
parece mantener la lozanía
de estas tierras llamadas, alguien vela
oculto entre los mágicos ramajes
de inviolable constancia y esas fuentes
que manan en los campos, . . .

.....

que no es más que la vida, allí fluyendo
su tiempo inapresable y su grandeza (Calomarde, 26).

Todo en la lírica de Gil-Albert es un canto organizado alrededor de ese fluir entre eterno y misterioso de todo lo que tiene vida. La constancia de las fuentes es el símbolo del fluir perenne de la existencia. Todo pasa, y las metáforas heracliteanas pueblan de razón un universo caótico. Los dos últimos versos resumen lo que es el vivir: un fluido armónico o disonante, un tiempo imposible de detenerse o de ser detenido. En sus poemas Gil-Albert optimiza

la Naturaleza, en su metafísica todo fluye y se renueva, el poeta es luz y conciencia vidente de lo que hay, permanece en constante vigilia frente a la realidad, que mediante su palabra se convierte en código cifrado de sensibilidad.

Pero el agua no solo está presente en la lírica de Juan Gil-Albert como fuente sino como mar, por el que viaja, con el que conversa, como una parte integrante del cuadro mediterráneo de su poesía. Al mitificar el entorno, el Mediterráneo se convierte en la metáfora central de la tierra natal, y es el que le acompañará en los años de exilio, los otros mares no dejan huellas en su obra, aunque el referente físico de muchas composiciones poéticas haya sido el Pacífico, el mar cantado es el de Joan Maragall, el de sus costas, porque allí se encuentran las raíces del personaje poético. En los escritos en prosa y en los poemas encontramos una y otra vez referencia a ese mar en contenidos culturales con los que se identifica, una vez es Dante, otra es la Grecia clásica de Homero, otra Roma, Maragall o Miró. Y junto a esas imágenes de la naturaleza, aquí concretamente del mar, encontramos tres de los pilares de la poesía de Gil-Albert: el paso del tiempo, el amor y la existencia.

Si el mar que canta estando en tierras americanas es el Mediterráneo, la vegetación que sirve de referente a sus poemas de esa época no es la americana sino la mediterránea, en sus versos aparece la higuera, la vid, el olivo, el algarrobo, el granado, el ciprés, el pino, y la palmera. Francisco Brines lo ve como una manifestación más "del mecanismo de pudor: presentar como realidad viva lo perdido. Cantar desde la afirmación del momento presente lo

que tan sólo es recobramiento del recuerdo, pérdida del hombre. Obrar como si así no fuese; que no parezca quejarse la voz" (Brines, 208).

Pero si Gil-Albert recobra por medio de la evocación lo mediterráneo cuando está en América, antes le había sido posible rescatar su herencia árabe en su tierra nativa. De los cuatro "sonetos valentinos" que aparecen al final de Misteriosa presencia como un bloque aparte pero con una unidad temática: lo valenciano, hay uno "El sastrecillo", dedicado a Ar-Russafi, el último poeta importante de la escuela paisajística árabe-valenciana, como ya vimos en la sección dedicada a esta poesía. Siete siglos separan el quehacer poético de estos dos escritores, sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido y del vehículo lingüístico usado por ambos, encontramos en su obra una tensión similar: afirmación del momento y de la vida en todos sus ámbitos, el entusiasmo por la belleza en todas sus manifestaciones, un sentimiento elegíaco ante el fluir persistente del tiempo y el consiguiente empobrecimiento paulatino del ser humano, todo ello ante un mismo espacio referencial.

Además de un modelo histórico que coincide con su elección personal de vivir, Gil-Albert encuentra en la poesía de los poetas árabe-valencianos inspiración para su creación. Si Ar-Rusafi dedica una serie de poemas a los oficios, (y muy famoso es "El tejedor"), lo mismo hace Gil-Albert en Las profesiones, donde se deja sentir el aliento del primero. En el mundo del pasado árabe valenciano, el poeta encuentra la libertad que necesita para sí y que reclama como una parte de su herencia y de su idiosincracia. Del impacto que le causó la lectura de la poesía árabe manifiesta:

España me era desconocida y ajena. Lo poco y mal que de ella supe durante los ocho años de internado entre sacerdotes, se parecía demasiado a la realidad hostil. Luego, ya hombre para sentirme español tuve que encontrarme plenamente en la poesía árabigo-andaluza, en su escuela valenciana del siglo XII. Quiero decir que a mí, costerizo y de país vegetal, lo ibero y castellano que definen nuestra historia, me estaban vedadas, y sólo en cuanto latino y moro podía sentirme crecer sobre un suelo nacional.²⁰

De todos los poemas del destierro es quizá "Los naranjos" en el que la idealización de la tierra natal alcanza su cenit. Desde la lejanía el sujeto poemático evoca "el locus amoenus levantino", un vergel con sombras y frutales llenos de perfume, en el que suenan viejos instrumentos musicales; donde sus habitantes "pacen más que vivir sueños dorados" y "rigen como dioses de la fertilidad" (Brines, 254-56). Lo bucólico del escenario conecta este poema con la tradición clásica, pero también con la árabigo-valenciana. Para Ibn al-Zaqqaq: "Valencia es un paraíso / excelso de árboles y de frutos" ("Valencia", Piera, *Poetes y Poemes*, 47). Ya vimos ejemplificado en dos poemas de Ibn Jafaya y de Ar-Rusafi como para ellos Valencia es metáfora del paraíso. En Gil-Albert volvemos a encontrar el mito del paraíso en esta tierra, precisamente con su enunciación se cierra el poema: "llevan la amarga espina atravesada / de quien ha conocido el paraíso" (O.P.C., III.169). Es un homenaje y un canto nostálgico del desterrado al país de su niñez.

Cuando al personaje poético Gil-Albert no le es prosible gozar del momento vivo, del presente, debido a su situación personal, se produce en su poesía una trasmutación espacial que es a la vez temporal, retrocede en el tiempo. Por medio de la evocación, asciende a un extásis vital, en una

comuni3n con la Naturaleza. Busca, en las ra3ces de las culturas pasadas -- la cl3sica mediterr3nea y la 3r3bigo-espa3ola -- su fundamento, la confirmaci3n de su modo de ser y existir. Pero en su obra pasado y presente se funden de tal modo que no es posible discernir entre ambos tiempos, la vida del hombre a trav3s de los siglos ha variado poco y esta atemporalidad, por su constancia, est3 presente en toda su producci3n. Gil-Albert ha sido siempre una manifiesta plasmaci3n del propio universo est3tico al que ha pertenecido, la est3tica ha sido su verdad. En su obra se da una perfecta fusi3n entre literatura, conciencia y mundo, esta uni3n entre literatura y mundo, filtrada por el tamiz de la conciencia, ha sido el eje que ha hecho posible el nacimiento de su creaci3n literaria.

Queremos terminar esta secci3n con unas palabras que escribi3 Francisco Brines, que como poeta y cr3tico tan bien ha sabido penetrar el universo gilabertiano, al conced3rsele a Juan Gil-Albert el Premio de las Letras Valencianas:

no hay en todo el 3mbito estatal un escritor que mejor simbolice la mediterraneidad que Juan Gil-Albert. Sustentada la obra en sus m3s inmediatas ra3ces geogr3ficas y humanas, pocas veces se encontrar3 un escritor menos localista, y sin embargo, m3s localizado. Es en la profundizaci3n y extensi3n de lo local donde habr3 que encontrar la universalidad gilabertiana (El Pa3s, 3-XII-82).

Notas del capítulo II

¹ Citado por María del Carmen Barceló Torres en Otros poetas también valencianos, p.3-5.

² Traducción mía del alemán al castellano, Titus Burckhardt, Die maurische Kultur in Spanien, p.89-90.

³ Josep Piera. Poetes y Poemes de l'orient d'Al-Andalus, (Barcelona: Ed.62, 1983) 31. La traducción del valenciano al castellano, en todos los textos escritos en esa lengua, ha sido realizada por mí.

⁴ *ibid.*, p. 35.

⁵ *ibid.*, p. 50.

⁶ Citado por Mahmud Soboh en el prólogo a la Antología poética. Ibn Jafaya de Alzira (Valencia: Ayuntamiento, 1986) 5.

⁷ *ibid.*, p. 7.

⁸ La traducción del inglés al castellano es mía.

⁹ Balansiya, topónimo con el que se designaba a Valencia.

¹⁰ Según Joan Fuster, en Literatura catalana contemporánea, el catalán se tenía que constituir aún como lengua literaria "normal". Pompeu i Fabra se ocupó de la reestructuración gramatical del idioma, pues hacía falta una gramática unánimemente aceptada y ajustada a las complejas necesidades que el catalán tenía como lengua de cultura. Para su reforma Pompeu i Fabra tomó como base la lengua de Barcelona, era en esta ciudad donde la literatura catalana había logrado sus posiciones sociales más sólidas (26-30).

¹¹ Joan Maragall empieza una labor de traductor que encuentra una continuación en las figuras de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, aunque los dos poetas de la generación del cincuenta han traducido al castellano, y no al catalán como lo hiciera Maragall.

¹² En una carta del 15.6.1904 escribe:

Es cierto, es cierto: aquello es frío, y por lo frío cruel, además convencional. Sea lo que sea la belleza de la forma, nosotros no podemos admitir la distinción: la poesía es para nosotros honda emoción estética de la vida floreciendo en verbo; y allí no hay

emoción. Mucho he admirado y admiro todavía a Goethe, pero cada día me doy más cuenta de la tara racionalista de toda su obra . . . (Comas, 23).

¹³ En el epílogo del Llibre de meravelles, Félix cuenta al abad cómo su padre le había dado el oficio de que fuera por el mundo maravillándose de todo cuanto viese, para luego poder contar esas maravillas por las cortes, a príncipes, etc. (Llibre de meravelles, T.IV, p.313).

¹⁴ Entre los artículos literarios y críticos, Joan Maragall escribió uno, el 29.3.1990, dedicado a Ramón Llull, "Una vida de Ramón Lull", en el que comenta un libro publicado en Paris por M.Marius André, sobre la vida del beato mallorquín. Al final de su ensayo, inserta un párrafo bastante extenso, del escritor francés sobre el misticismo mediterráneo luliano, que por su interés reproducimos, en parte, a continuación:

Ramón Llull, tal cual aparece en este libro y en los cánticos de L'Amic i l'amat - dice - es la flor suprema de la literatura catalana-provenzal: es toda la poesía de los trovadores arrodillándose ante el altar . . . En la patria de Ramón, en la tierra del **Gai Saber**, hay aguas muy profundas y, sin embargo, muy límpidas: un niño sumergiría la mano en ellas creyendo alcanzar las piedras que el sol ilumina en su fondo; en aquel país, una maravillosa claridad dilata los horizontes, y la bóveda celeste, cuánto más lejana está, más próxima parece . . . Ramón Llull, que ama la Naturaleza y el pueblo, no quiere que su ciencia quede encerrada en los claustros y en las Universidades. Para expresarla tiene un instrumento sonoro, armonioso y virgen, el catalán . . . Va a orar y a contemplar en los campos donde las fuentes brotan a la sombra de los grandes árboles. Sus obras científicas son alguna vez de difícil comprensión, pero su obra de amor tiene siempre la belleza de las islas Baleares, la calma y la espléndida profundidad de su cielo azul. En una palabra, Ramón Llull ha expresado el misticismo mediterráneo (O.C.,Obra castellana, 128).

¹⁵ Ramón Llull en su estudio, "Lo sisen seyn", ya había expuesto su teoría sobre el sexto sentido. Llull atribuye el sexto sentido a la palabra. Pero se contradice en algunos puntos, la dota de cualidades similares a los cinco sentidos restantes, al mismo tiempo que la considera superior a ellos, ya que con ella el hablante puede nombrar a Dios, además del poder físico que lleva en sí, de poder acercar el hombre a Dios (Dagenais, 162-63).

¹⁶ En otro ensayo, "De la pureza en la poesía", del 3.4.1902, escribe Maragall: "El pueblo no asimila sino aquello que le emociona; y por esto su poesía es pura" (O.C.,Obra castellana, 182).

¹⁷ Joan Maragall se adelanta con su "Elogio de la palabra", publicado el 3.4.1902, treinta y cuatro años, al famoso ensayo de Martin Heidegger: "Hölderlin y la esencia de la poesía", conferencia dada en Roma el dos de abril de 1936.

¹⁸ Rubén Darío admiraba muchísimo a Joan Maragall. Darío pasó una larga temporada en Mallorca (allí escribió su novela El oro de Mallorca) y su sensorialidad y su concepción de la armonía del mundo tiene mucho de "mediterraneidad". Incluso tiene poemas donde el "tema" es explícitamente "mediterráneo".

¹⁹ En la sección correspondiente a Maragall, el lector encontrará varias estrofas de este poema.

²⁰ Cita tomada de "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert", p.196.

CAPITULO III

3. LA MEDITERRANEIDAD EN ALGUNAS DE SUS MANIFESTACIONES EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

3.1 El Grupo Cántico de Córdoba y el sentimiento del Sur

El grupo **Cántico** de Córdoba debe entrar también en nuestro estudio, porque en la obra lírica de sus miembros se encuentran muchos de los rasgos de la mediterraneidad analizados en los poetas árabigo-valencianos, y por la relación que puede tener con la obra de Francisco Brines. En la España de posguerra en la que triunfaba la poesía social y formalista auspiciada por la revista España -- que identificaba finalidad ética y facilidad comunicativa con expresión poética -- surge un grupo de poetas dotado de coherencia, cultivadores de una poesía sensual y vitalista, que opuso a las tendencias dominantes su barroquismo lingüístico, su enorme riqueza verbal, al servicio de un intimismo que aún partiendo de lo vivido y cotidiano, elevaba la vivencia a un mundo mítico de profundas resonancias artísticas. Son poetas que no están interesados en la abstracción de la realidad sino en la expresión lúcida y emocionada de una experiencia concreta, sea de tipo amorosa, elegíaca o religiosa.

El grupo **Cántico** nace en la tertulia de Carlos López de Rozas, profesor del Conservatorio de Córdoba. Para Luis Antonio de Villena el catalizador e ideólogo del grupo era Juan Bernier, en cuyo Diario se pueden encontrar todas las claves del grupo; más jóvenes que él eran: Pablo García Baena, Julio Aumente y Ricardo Molina; al grupo pertenecían también dos pintores Miguel del Moral y Ginés Liébana, y más tarde se junta al grupo el poeta Mario López de Bujalance. Les une la amistad, y los mismos gustos por el esteticismo barroco, el arte sacro, la poesía de Juan Ramón y la lírica francesa simbolista (Villena 10). Si la revista **Cántico** es la historia de una amistad, la lírica de los poetas de **Cántico** es la historia de su vida y de sus experiencias comunes en la Córdoba de la posguerra.

Las diferencias entre los poetas de **Cántico** van a ser muchas, al menos tantas como los componentes del grupo, pero lo que les convierte en un grupo y les une es el sentimiento intenso de pertenecer a un mismo espacio vital y geográfico y el amor a Córdoba, ciudad donde pasaron su niñez y primera juventud. García Baena escribe al respecto:

Eran los años de posguerra y Córdoba, alta en su mármol indiferente, no era precisamente una "ciudad para poetas"; sobre todo para poetas que no sentían ningún respeto por Grilo o por Blanco Belmonte. Por este común horizonte cordobés de cal y cipreses, de campanadas vesperales y piedras palpitantes, de naranjal y río, es lo que les va a dar a todos una unidad, diversa y armoniosa, de coincidencia, de nacimiento capaz de crear una denominación de origen, lo que luego se llamaría escuela cordobesa (Ortiz, 1982, 199).

Abelardo Linares, en la introducción a Universo de pueblo de Mario López, manifiesta que los poetas de **Cántico** no buscan en su labor creadora

la expresión nueva, sino la belleza del lenguaje por considerar que sólo ésta puede salvar de la muerte aquello condenado a desaparecer. Y prosigue: "Una poesía de raíz meditativa y elegíaca como la suya no puede pretender como fin primordial la originalidad, que al cabo, no depende de buenas intenciones, sino de preguntarse por el imposible acuerdo entre el mundo interior y la realidad circundante" (9).

Los miembros de **Cántico** vieron en los poetas de la Generación del 27 su modelo: un grupo de escritores, unidos por la amistad, que, a pesar de sus diferencias individuales y profesionales, compartían unos intereses literarios y culturales, contribuyendo a un intercambio intelectual muy enriquecedor; por otro lado, se sentían continuadores de esa tradición de la mejor poesía española en la que les gustaba mirarse. Guillermo Carnero califica la labor de **Cántico** de "eslabón" entre la gran poesía de anteguerra y la que aparece al principio de los setenta, aunque con la publicación a principios de los sesenta de una serie de obras, entre ellas, Diecinueve figuras de mi guerra civil, Compañeros de viaje, y Las brasas, "pueden darse por caducas las actitudes contra las que **Cántico** batalló" (Palomo, 104).

La lírica intimista y meditativa de Luis Cernuda con elementos narrativos ejerce una gran influencia en los poetas de **Cántico**, en la que el mundo subjetivo del poeta encuentra su lugar. La imaginación artística y la realidad concreta se funden constituyendo una síntesis única. En la introducción a la edición facsímil de **Cántico**, Abelardo Linares comenta la aportación que este grupo hace a la lírica española:

A mi modo de ver, lo que **Cántico** aporta al poesía española es la conciliación de dos tradiciones poéticas distintas, hasta ellos vistas casi como antagónicas: por una parte, la poesía literaria (entendiendo por "literario" justamente lo contrario de lo que la generación del 27 entendía por "pura", esto es una poesía con imaginación y anécdota, bella y refinada formalmente); y por otra, la poesía de experiencia (una poesía de lo concreto humano, ni abstracta, ni idealizadora, vital siempre, aunque no siempre vitalista, y más o menos dada a la introspección meditativa y a un subjetivismo de índole moral).

La poesía de **Cántico** constituye un ejemplo de culturalismo mítico-simbólico en el que confluyen la generación del 27 y el Modernismo. La lírica del Modernismo, por un lado, y Luis Cernuda, por el otro, representan las dos tradiciones en la creación de los poetas de Córdoba que parecen unidas y sobrepasadas. En La estirpe de Bécquer, Fernando Ortiz considera la poesía practicada por este grupo como "una fusión de sensualidad y profundidad" (150). Por su parte Guillermo Carnero ve que

acaso la característica más relevante de **Cántico** sea la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esa razón puede aplicársele el calificativo de **culturalista**. Esta manera de expresar el yo lírico será uno de los elementos diferenciadores de la renovación de la poesía castellana a partir de 1960 (Carnero, 1976, 41-2).

El mundo de las emociones subjetivas del poeta, sus vivencias eróticas, así como la contemplación elegíaca de la transitoriedad del ser determinan esta lírica que no se entiende como una abstracción intelectual de experiencias reales, sino más como el intento de profundizar en expresar la intensidad de lo vivido por medio del lenguaje poético: entusiasmo, alegría del vivir y

admiración, pero también melancolía y dolor por la pérdida de la felicidad están en el centro de la creación del grupo **Cántico**.

El sentimiento hedonista que permite el goce espontáneo del momento es uno de los puntos que sirve de enlace a los cinco poetas de **Cántico** con el universo del Modernismo. El atractivo de los versos para estos poetas radica, en gran parte, en su efecto sensual y sugestivo que no es posible explicar por medio del intelecto. Por ello el sonido de una palabra es tan importante como el significado, lo que siempre se ha considerado como una de las características del Modernismo. La imagen (sensorial) que la palabra provoca prevalece sobre el concepto (abstracto) denotado por ella. La afinidad emotiva de las palabras que constituyen el texto opera de tal modo que todas ellas se conforman al sentido emocional del poema, a veces con violencia de sus significados particulares y de sus respectivas funciones sintácticas.

Los poetas de **Cántico** se han preocupado por crear una lengua rica en imágenes y colorido, cuya clave consiste, a mi juicio, en una rigurosa selección de términos en la que predomina la palabra exquisita y poco común, procurando sacar el máximo partido del material lingüístico que manejan; los versos - en general-, muy largos, conceden a su lírica un carácter himnico. En el estudio introductorio a la poesía de Juan Bernier, escribe Guillermo Carnero: "Cántico es una amalgama de personalidades poderosas pero diversas y en muchos momentos divergentes, unidas por un omnipresente deseo de extremar el cuidado del lenguaje" (11). La riqueza formal y la sensualidad barroca que brotan de sus versos son su medio de expresar impresiones personales y

experiencias íntimas: la imaginación artística y la realidad concreta se funden en su obra en una síntesis única.

Su interés por Góngora los une a la Generación del 27, pero la poesía de **Cántico** nunca será tan intelectual como la de la primera época de la del 27, más bien conecta con un arte de concepción neorromántica, en el que la subjetividad del personaje poético encuentra de nuevo su lugar; la verbalización de una vivencia o experiencia, que ha dejado huella en el protagonista, es fundamental en la tesitura de esta lírica. Los poetas de **Cántico** enlazan, dentro de esta tendencia, con la poesía de otro andaluz, Luis Cernuda, cuyos poemas parten de la realidad de la experiencia personal, y no de la visión poética de esa experiencia. Para Cernuda "el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa" (Gil de Biedma, 1980, 70).

En la primera época, **Cántico** (octubre 1947 - enero 1949) es una revista bimensual de la que se publican ocho números. La mayor parte está dedicada a poesía de autores españoles y extranjeros, un espacio mucho menor se le concede a la crítica. Aparte de ello se publican cuatro números monográficos, **Suplementos**, dedicados a la obra de un solo autor. Las características de la primera época son:

- Presencia abrumadora de un intimismo de contenido culturalista heredado del Modernismo y los poetas del 27.
- Refinamiento formal, búsqueda de la palabra rica y justa
Potenciación del análisis introspectivo mediante la selección léxica. Barroquismo. . . .
- Tratamiento vitalista del tema amoroso, en clara continuidad con la actitud de la Generación del 27, contrastando marcadamente con el impersonalismo garcilasista o el

agonismo existencial y religioso. Ausencia de formas de amor dentro del orden, como el conyugal. El poeta de **Cántico** que con más vigor, hedonismo y sinceridad trata el amor es Juan Bernier

- Presencia de poesía de tipo religioso (Carnero, 1976, 41).

El primer número de **Cántico** se publica en octubre de 1947 y en su página 12 se pueden leer "algunos de los puntales teóricos de la estética y de la ética que caracterizarán los mejores momentos de **Cántico**: humanismo vitalista, reconciliación con la naturaleza humana, rechazo de la retórica tremendista" (Carnero, **Cántico** 40). En la primera entrega, Ricardo Molina glosa la figura del Ángel de Rilke, "símbolo básico del grupo". El ángel es la culminación de toda realidad, la cifra pura de cada cosa, su arquetipo. Y es, además, símbolo particular de la belleza, de la perfección, de un ideal lejano y estético, religioso también, y aun, de la beldad moceril y ambigua . . .", comenta Villena (13). Para Pilar Palomo, "ángel será palabra y personaje-clave -- símbolo, metáfora e iconografía . . . -- de todo el movimiento . . ." (104). Palomo recuerda el componente prerrafaelista del Modernismo, al mismo tiempo que constata la presencia en **Cántico** de los pintores Miguel del Moral y Ginés Liébana, que diseñan ángeles (104); así el primer número de **Cántico** lleva impreso en la portada y en la contraportada el símbolo del grupo, el ángel. También los ángeles son parte del título del primer libro publicado por Ricardo Molina: El río de los ángeles.

En su segunda época (abril 1954-1957), **Cántico** dedica más espacio a la crítica literaria que a lo creativo, pierde algo de su postura de grupo cerrado en lucha con el mundo literario de su tiempo, para ganar en amplitud, prueba

de ello es la inclusión en sus páginas de poetas de claro signo social. Si en la primera época Ricardo Molina escribía sus comentarios críticos en la sección denominada "Uriel", en la segunda época de la revista lo hace en la titulada "Ita et nunc", donde toma postura sobre temas de literatura bajo el punto de vista de los editores de la revista (Pablo García Baena, Juan Bernier y él mismo). El tono es diferente, es más conciliador y menos de enfrentamiento doctrinal. Guillermo Carnero lo atribuye al espíritu conciliador del III Congreso de Poesía, celebrado en Santiago de Compostela en julio de 1954 (Carnero, 1976, 51).

Nosotros dudamos de la influencia del Congreso sobre el cambio de postura registrado en la revista, máxime cuando ya se habían publicado dos números antes de que aquél se iniciara. Sin embargo, sí que pudo haber contribuido a que se limaran asperezas existentes entre los distintos grupos y tendencias y se buscara lo común sobre lo diferencial. Lo cierto es que el número de colaboradores aumenta, entre ellos figuran Francisco López Estrada, José Luis Cano, y para el número 9-10 dedicado a Luis Cernuda, podemos contar, entre las plumas que se unen al homenaje al poeta exiliado, a Vicente Aleixandre, Manuel Altolaquirre, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo de Luis, entre muchos otros. Para Abelardo Linares se inicia con este homenaje el reconocimiento de la obra de Cernuda, que en aquel entonces vivía en Méjico (1979).

La importancia del grupo **Cántico** para nuestro trabajo radica en los puntos de conexión que vemos entre su poesía y la de los poetas

arábigo-valencianos. Todos los poetas del grupo **Cántico** no sólo han leído a sus antepasados árabes con gran atención, como en su día lo hicieron los poetas del 27, sino que gozan del mismo paisaje y viven en la misma tierra que ellos habitaron hace siglos. El aprecio de lo árabe en **Cántico** tiene poco que ver con la pasión por el exotismo oriental que caracterizó a algunos escritores románticos. Probablemente tiene un origen diferente, el descubrimiento de un mundo distinto y conocido (fascinante en sus metáfora e imágenes) a través de las traducciones que Emilio García Gómez hizo de la poesía de los poetas de Al-Andalus (Ortiz, 1982, 208).

Los escritores del grupo **Cántico** se sienten poetas andaluces y esta conexión a su medio produce una importante parte de su creación. Manuel Urbano en Antología consultada de la nueva poesía andaluza nos dice que:

en la poesía menos rupturista de los jóvenes andaluces . . . se advierte la búsqueda de un mundo mediterráneo, helénico, quizá como contrapunto de lo que se ha venido entendiendo falsamente, como andaluz, en el que hay un serio entronque de las huellas de Cernuda, **Cántico** -- en especial, García Baena --, Brines y una porción de la poesía layetana (97).

En esta cita encontramos por primera vez la conexión que nosotros queremos establecer entre la poesía del grupo **Cántico** y la de Brines. Muchos son los críticos que han mencionado las influencias de Luis Cernuda en la obra poética de Francisco Brines, pero esta es la primera vez que encontramos que se cite a Brines en relación con **Cántico**, y es que todos ellos comparten una visión del mundo que busca ampliamente sus raíces en lo helénico, en una tradición humanística mediterránea, donde el hombre en la tierra es la medida

de todas las cosas. De espaldas a una moral tradicional católica, el personaje poético busca en la historia modelos que le inspiren y que sean símbolos de otra manera de ser y estar en el mundo.

En el centro de una parte esencial de la lírica andaluza podemos observar la unión casi mística del personaje poético con su tierra, con su medio natural, el cual así mismo condiciona el intenso sentimiento de pertenecer a una colectividad cultural.¹ El andaluz no canta la tierra nutricia, sino un paisaje de belleza incomparable cuyo encanto y privilegios climáticos han marcado a sus habitantes. Para Ortega y Gasset la relación de los habitantes de Andalucía con su tierra está marcada por la pasividad y contemplación. En "Teoría de Andalucía" escribe:

La unión del hombre con la tierra no es aquí un simple hecho, sino que se eleva a relación espiritual, se idealiza y es casi un mito. Vive de su tierra no solo materialmente, como todos los demás pueblos, sino que vive de ella en idea y aun en ideal. . . . Porque ser andaluz es convivir con la tierra andaluza, responder a sus gracias cósmicas, ser dócil a sus inspiraciones atmosféricas . . . (O.C.VI,120).

Luis Cernuda nos ha legado tanto en sus versos como en su prosa una imagen de Andalucía de gran belleza. La naturaleza del sur es para el poeta una fuente de posibilidades de las cuales extrae significados mediante su arte. Para Jaime Gil de Biedma las prosas que Cernuda escribió, inspiradas en el recuerdo de su ciudad nativa, siguen siendo de "lo más sobresaliente y memorable" de su producción (1980, 327). En su recuerdo se convierte el universo luminoso de su niñez en símbolo del paraíso perdido. El poeta expulsado anhela volver a aquella seguridad primera en la que se experimenta

la realidad inmediata e intuitiva, cuya totalidad no ha sido sacrificada aún a la destrucción del espíritu que reflexiona. Lejos del materialismo de la cultura de la metrópolis y libre de la carga de la conciencia, le parece posible recomponer la unidad rota del ser, en la entrega pasiva al ambiente ideal.

El esfuerzo de muchos poetas andaluces de expresar, por medio del lenguaje poético, un mundo natural idealizado, corresponde a un marcado esteticismo de la lírica mediterránea, que fue criticada fuertemente la posguerra. Se censuraba una creación poética que estaba muy distante de la corriente dominante de la época -- poesía social o comprometida --, y se la tachaba de poesía de otros tiempos por su preferencia por lo **bello** en contenido y forma. Fernando Ortiz arguye que la falta de actualidad de esta lírica del sur se debe a factores de tipo demográfico y socioeconómico:

las megápolis, las grandes ciudades no existían - ni existen - en Andalucía. En consecuencia no se produce esa **intensificación de la vida de los nervios** de la que hablara Simmel. Los poetas andaluces lo son de una sociedad rural, y de ahí el dejo de indolencia de su lírica y su sentido del apartamiento en la soledad, a veces más próximo a Virgilio que a Baudelaire (1983, 66).²

Las cualidades de esta poesía, nacida en Andalucía, no se pueden separar de una tradición poética oriunda del Mediterráneo, que como hemos visto es tan antigua como la misma literatura de la cuenca de este mar, y que en España enlaza también con la lírica árabe. Muchos de los poetas andaluces utilizan la casida, escriben numerosas elegías, que llegan a constituir una sección temática muy importante dentro de su producción, mencionan los diwanes, y dedican homenajes a poetas árabe-españoles.

Aparte de estos elementos formales fácilmente reconocibles, en la poesía de Pablo García Baena encontramos también otros recursos característicos de la poesía árabe, que van desde la riqueza barroca, pasando por la filigrana del lenguaje poético, a la perfección de sus poemas, donde cada palabra está supeditada al todo, no hay un verso que destaque del resto de la composición. El lector puede recordar el placer general de la lectura, pero no un pasaje concreto.

De todos los poetas del grupo, el que exhibe una mayor influencia árabe es Ricardo Molina. En su poema "Elegía de Medina Azahara", la persona poética medita ante las ruinas del antiguo palacio árabe sobre la belleza, el tiempo pasado, el amor y el olvido. En imágenes de gran sensualidad, el poeta intenta evocar el fino sentido de la vida de los habitantes de Medina Azahara, su entrega sin reservas al momento, la conciencia clara de que nada en este mundo dura, que toda belleza es destruida por el paso del tiempo para convertirse en cenizas.

Bella es la íntima cámara labrada
para el amor, la claricorde fuente
que llora y canta en un lugar secreto,
pero más bello aún que la misma belleza
es el amargo anhelo que despierta.

Del alminar, ¿qué queda? Del alcázar,
¿qué queda? Del amor, del poderío,
del deseo, ¿qué queda? Un son de piedra,
un nombre vago y falso, un aire triste.

Del fabuloso cielo las estrellas
cayeron en ceniza, una a una;
en ceniza el amor, el poder, el deseo;
ceniza que dispersa cualquier viento . . . ("Ruinas" 7-19)

En "Poeta árabe", el personaje se siente depositario y heredero de una tradición centenaria que ya hace siglos cantaba - de un modo similar a como él lo hace ahora -, la noche, el amor y la fugacidad de la plenitud,

Los hombres que cantaban
el jazmín y la luna
me legaron su pena,
su amor, su ardor, su fuego.

La pasión que consume
los labios con un astro,
la esclavitud a la
hermosura más frágil.

Y esa melancolía
de codiciar eterno
el goce cuya esencia
es durar un instante.

(Elegía de Medina Azahara 24).

Compartimos el punto de vista de Reingard Schwartz sobre la semejanza existente entre algunas composiciones de los poetas arábigo-andaluces y las de los poetas de **Cántico**, pues, la sensualidad de esta poesía está mucho más próxima, especialmente en su aspecto metafórico, a la de Ibn Jafaya, Ibn al-Zaqqaq y a la de Ar-Rusafi que a la que se escribía en su época. Este crítico incluso afirma que un pasaje de uno de los estudios de Emilio García Gómez sobre la poesía árabe sería igualmente aplicable a la de Ricardo Molina (Schwartz 109). García Gómez afirma:

Toda ella revela una frenética adoración por la belleza . . .
Unicamente la belleza física luce ante los amantes, que se sienten arrastrados hacia ella en levitación irresistible, sólo pueden defenderse de sus efectos corrosivos estilizándola, transmutándola en flores o piedras preciosas, y volcando sobre la carne armoniosa azafates colmados en los jardines (48).

Manuel Urbano manifiesta que a pesar de las diferencias lógicas existentes entre poetas de épocas distintas, en esta región meridional se pueden constatar unos elementos comunes que vertebran la obra de sus escritores, dotándola de una continuidad que va de la época de los árabes hasta nuestros días.

Trayectoria en la que se puede apreciar un desencanto mágico y misterioso, contenido a la vez que desgarrado y elegante - lejano siempre a todo prosaísmo - , en el que tendrían toda su entrada - en nuestra acepción regional - lo hondo y la pena; junto a ello siempre, una armonía, un sentido sobrio del gusto a la belleza con tintineos sensuales, sin ocultar una íntima satisfacción. Hay mucho de espera en la poética andaluza, más que de calor y color. Hay un fuerte arraigo a la tierra y un temblor ante el exilio presentido (1976,16).

Jose Luis Cano ve dos tendencias en la poesía andaluza, la una barroca colorista, esplendorosa; la otra sobria y elegíaca. Los poetas del grupo **Cántico** podrían ser una síntesis de las dos. Andalucía está explícitamente presente en sus versos, como tema de muchos poemas, e indirectamente, como escenario, como país de su niñez, que los ha marcado profundamente y les ha dotado de un modo de sentir característico. A la primera corriente pertenecerían Góngora y Lorca, a la otra Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y Ricardo Molina (Cano, 15).

Para Fernando Ortiz, a los poetas del grupo **Cántico** los define "la fusión de sensualidad y profundidad" como marca distintiva de su poesía (1982, 150), al mismo tiempo que encuentra en la realidad poco satisfactoria de la vida andaluza la respuesta a estas dos tendencias. Y así, en Introducción a la poesía andaluza escribe:

Quizás esas dos hipotéticas líneas contrapuestas de la poesía andaluza, sobre las que tanto y tan tópicamente se ha escrito -- honda, sobria y elegíaca, la una; colorista, esplendorosa y superficial, la otra -- tengan un común origen en la realidad insatisfactoria de Andalucía (Ortiz, 1981, 13).

Andalucía, cuyo suelo se ha visto enriquecido por la sucesión de culturas -- "no se olvide que es el pueblo más viejo del Mediterráneo, más viejo que griegos y romanos", ha escrito Ortega y Gasset --, cuyo ambiente sensual ha fascinado a sus habitantes es mucho más que un telón de fondo para la creación lírica de los poetas de Córdoba.³ La relación del escritor con su medio natural sobrepasa el nivel de una conexión accidental o de una pertenencia política: sólo de la comunión con la tierra, con su "Lebensraum" en el sentido más amplio y profundo nacen los signos con los que sus poemas cobran forma. De La luz de cada día leemos el poema "Las palabras", de Ricardo Molina:

¡Humus! ¡Albero! ¡Tierra!
 La altura está vacía.
 La palabra que canta,
 que ilumina y trabaja el alma,
 no cae de lo alto.

 Desde abajo, subiendo
 por las raíces, con savia sigilosa,
 nos acosan palabras,
 las verdaderas, las que ardientes chispean,
 porque estalló en oscuras profundidades
 una mina secreta (O.C. I, 238)

En la visión poética confluyen realidad y sueño, historia y mito, momento y eternidad. El poeta experimenta así su ambiente como un todo atemporal, al contemplar la naturaleza se siente fundido con el universo y pierde en esta

vivencia intensa su importancia individual. Mario López en su Nostalgario andaluz se pregunta

¿qué puede ser un hombre solo frente al paisaje mudo . . . ?
 ¿qué frente al tiempo - lenta o apresurada rueda, sin principio ni
 ritmo conocidos -, donde estos dos mil años pudieron ser un
 instante de impasible horizonte en la sorda batalla de silencios
 que Dios plantea a la piedra largamente callada? . . . (48).

En la poesía de **Cántico**, quizá para sobreponerse a una realidad inasequible y hostil, la imagen de Andalucía que domina es aquella entroncada en el plano del mito. Esta poesía no debe de entenderse nunca como una expresión desnuda de la subjetividad, sino que al liberarse de lo trivial apunta a una visión universal, a una interpretación poética del mito del sur. El poeta logra transmutar sus experiencias personales en una obra a la vez concreta y válida para todos.

La libertad que proporciona una naturaleza intacta e idealizada sirve de marco a la unión erótica de los amantes. De la estrechez real y metafórica de la ciudad huyen a la naturaleza, donde en el contacto elemental con la materia original -- el agua, el barro -- pueden dar cauce a su sensualidad reprimida. Especialmente para Bernier la vida en la ciudad representa la alienación y el alejamiento del ser humano de su esencia. De "Tierra de amor", publicado en **Cántico** en 1948, es el siguiente fragmento:

Vamos al río juntos los dos
 joven tu cuerpo y mi alma joven,
 vamos al río dorado por el sol de julio
 donde el agua está caliente como nuestros cuerpos,
 caliente como la arena y el limo seco,
 libro abierto para escribir los pasos de los amantes,
 vamos tú y yo donde no hay sino cristal y orillas de álamos
 [blancos,

junto al río espeso donde nuestra voz será única entre la
[vibración inerte de la siesta (1-8).
(Carnero, 1976, 111)

Frente al concepto dominante del mundo cristiano la lírica de Bernier, Molina, y García Baena nos recuerda el ideal clásico de un universo sensual al aire libre. En sus composiciones contraponen la figura de la belleza juvenil del efebo a la visión católica que postula la negación de cualquier goce corporal. El mundo de la antigüedad clásica es percibido como el Paraíso de los sentidos, en el que el amor se puede practicar libremente. Lo que estaba condenado y perseguido por la moral dominante, aparece en las primeras creaciones de estos autores líricos como una realización ideal de su sentimiento vital meridional. Andalucía es el espacio mítico, el paraíso mediterráneo en el que la belleza, el deseo y el amor se pueden vivir libremente con la naturalidad del tiempo clásico y sin ningún tipo de prejuicios.

Dentro de esta tendencia y de la misma época (1947) que el poema de Bernier, aunque publicado en 1975, es "Invitación a la dicha" de Ricardo Molina, que va precedido por un epígrafe de Goethe: *Es dulce ser amado, pero amar / oh dioses, qué ventura . . .*

Amame ahora que tengo los cabellos negros
y una corona de junco
y el perfume del agua y de la jara
en los brazos desnudos (1-4).

Bésame los labios, el cabello, los hombros
ahora que en los huertos florecidos
es tan dulce la flor primera del granado.

Dame todo tu amor ahora, amor mío,
¿no ves que soy en la tierra dichosa,
dulce como el árbol del paraíso?

Ahora que soy un manantial virgen
 donde cada onda es una caricia,
 una colina verde
 donde cada florecilla es un labio encendido,
 un valle misterioso
 donde cada viento es un suspiro,
 un río de amores
 cuya música frágil es tu nombre

¿No son nuestros estos días tan bellos?
 ¿No es hermosa la tierra bajo el sol y la luna?
 ¿No habla todo de amor desde el alba a la tarde? (28-44).
 (Carnero, 1976, 190-1)

En la naturaleza se manifiesta la vida al poeta como un movimiento grandioso de ser y perecer, por ello las imágenes poéticas de paisajes en Molina se caracterizan por sus elementos panteístas. Desde ellas se expresa la melancolía de la voz poética, el deseo de ser uno con la creación, de dejar de existir como individuo y diluirse en el cosmos.

Oh cuerpo mío
 amorosamente abandonado a la arena de las playas,
 allá en la sierra, donde el río con sus olas verdes de
 pino, sin cántico ni espuma, ríe y pasa,
 duérmete allí; ¿no sientes escurrirse a tu lado con las
 [aguas, el alma?

¿No sientes - al fin libre -
 la gracia poderosa de la encina
 y el amor siempre verde de los pinos
 infundirse a ti? Di, ¿no sientes
 salir de ti el alma tenebrosa que oculta como un velo
 [ardiente y opaco
 cuanto amas, oh cuerpo, cuerpo mío? ("Cántico
 del cuerpo sin alma", Carnero, 1976, 11-21).

Como es tan frecuente en la obra de Cernuda, encontramos también en Molina ese estado de entrega contemplativa a la naturaleza, el que Ortega y Gasset denomina **vita minima** y que presenta como característico de

Andalucía.⁴ Pero mucho más frecuentemente que en la contemplación pasiva del medio ambiente buscan los poetas Bernier, García Baena, o Molina el vencer su individualidad en la unión amorosa con el ser querido. En el acto amoroso se lleva a cabo una unión orgiástica del individuo con el universo. No en una pérdida sucesiva de la temporalidad, sino en la vivencia del momento absoluto, en el instante de plenitud radica el cumplimiento. El abrazo del amado en la Naturaleza al aire libre simboliza en cierto modo la fusión del individuo con todo el ser. El fértil paisaje del sur es mucho más que un mero escenario del amor, pues su belleza influye de modo esencial el deseo erótico de la persona. La naturaleza no sólo actúa como espejo de la pasión humana, sino -- incluso -- aparece con frecuencia, como la protagonista de los acontecimientos, como la fuerza real, cuyo impulso sensual es el motivo de la unión física de sus cuerpos.

Con frecuencia, encontramos que en la poesía de Ricardo Molina, el ámbito natural constituye el marco de un soliloquio, en el que el personaje proyecta sus sentimientos; en Elegías de Sandua, el paisaje conocido de la sierra cordobesa sirve de escenario bucólico a la felicidad pasada y a la reflexión sobre un amor ausente o perdido. La repetición de la palabra "elegía" dentro de su creación alerta al lector del tono predominante de su poesía: reflexiva y emotiva, en la que la temporalidad ocupa un lugar importante (Sanz 374). El protagonista medita preferentemente en los atardeceres o amaneceres, zonas intermedias entre la claridad y la oscuridad, en las que mejor puede percibirse el devenir temporal. Sin embargo, en la poesía de

Molina no hay renuncia a los goces ni al momento sino, por el contrario, una afirmación vitalista de la existencia. En los siguientes versos, se mencionan aquellos elementos que hallan en el sujeto poético un fuerte eco emocional:

En las tardes de mayo, cuando el aire brillaba
con un azul radiante y en las olas del musgo
se mecía la blanca flor de la sanguinaria,
te amaba casi más que a nadie en este mundo (1-4).

No creíste, ah, nunca creíste que pudiera
acabar el amor de aquella primavera,
pero la vida es siempre más larga que el amor,
y si la dicha es bella como una flor de mayo,
como una flor de mayo breve es también su flor ("Elegía
octava", Carnero, 174-5, 49-53).

Las imágenes de la Naturaleza sirven para iluminar sensorialmente los sentimientos de nostalgia y dolor por el bien perdido; el paisaje representado -- que antes actuaba como correlato de la felicidad de la juventud, y que ahora sirve de consuelo al protagonista al mostrarle la belleza del mundo original --, está íntimamente relacionado a la existencia del poeta.

Además del paisaje como escenario de un soliloquio, podemos constatar en los poemas de Molina una visión subjetiva del escenario natural, en la que se produce una identificación entre personaje y mundo exterior. La naturaleza, en este caso, está descrita con unos pocos detalles caracterizadores como espectáculo estético, pero estrechamente ligada al estado anímico, por ello va potenciada con imágenes dinámicas, a veces, personificadoras y dotadas de un fuerte carácter sensorial.

Oh Sandua a la sombra del nogal milenario
que da calma y frescura por las tardes al pozo,
¿por qué está siempre el cielo nublado sobre ti?
¿Por qué la soledad pasea por tu patio

y en tu torre suspira desolado el otoño? (47-52)

Y al volver la cabeza para ver por vez última
 tu torreón lejano bañado por la luna
 me parece que mi alma es ese triste arcángel
 que gira en la veleta al impulso del viento,
 y mi vida una casa que ya no habita nadie
 que invaden las malezas y las brumas de otoño,
 una casa en ruinas perdida entre los montes,
 olvidada en un valle salvaje y melancólico. . . (70-77)
 ("Elegía tercera", Carnero, 170-173)

La melancolía de la casa deshabitada, correlato de la vida del poeta, contrasta con la presencia del "nogal milenario" que sigue inmutable en el mismo valle, dando sombra y frescura, a través de los siglos. Según Santos Sanz, "nostalgia y vida constituyen los dos polos entre los que oscila su poesía. Un decir sencillo cargado de intuición es su vehículo expresivo. Una profundísima emoción, una intensa vivencia de la temporalidad se disponen a servir a un intimismo reconcentrado . . ." (376). Ese exaltado gozo es patente incluso en sus elegías, donde el sentimiento de soledad y nostalgia del pasado feliz se ve compensado por una unión extática con la naturaleza andaluza.

"Vuelta a la poesía", de la Elegía de Medina Azahara, nos trae a la memoria el panteísmo místico de Juan Ramón Jiménez; con imágenes de una gran delicadeza se trenza un texto que sirve de vehículo para expresar el estado inefable de la unión del sujeto lírico con la Naturaleza. Para ahondar en la soledad, el protagonista necesita el contacto con realidades trascendentes como el paisaje. La poesía es el objeto del amor del poeta, que si bien al principio no le prestó demasiada atención por tener que "cumplir su destino de hombre entre los hombres", termina entregándose por completo a ella.

Mas a pesar de todo no te dije adiós nunca.
 Lo necesario era placer y desengaño.
 Tú estabas en tu cielo cumpliendo tu destino.
 Yo cumplía mi destino de hombre entre
 [los hombres (17-20).

(Carnero,186).

Para situar la poesía de Ricardo Molina es preciso atender a su identificación con lo natural puro, con lo perenne de la vida, y al paralelo alejamiento de lo circunstancial y momentáneo. Las imágenes de la Naturaleza expresan su idea de inspiración creadora como una fusión total con el paisaje, al que la poesía personificada da sensibilidad y voz por medio del poeta. Esta transposición del ideal amoroso al plano de la poesía halla sus concreción visible en una Naturaleza familiar con la que busca identificarse:

No sé dónde buscarte. Fantasía
 no eres, ni árbol triste en frío lienzo,
 ni muda estatua ni palabra sólo,
 ni música siquiera; amor acaso.

Amor que no seas tú yerra el camino.
 Tú sola sabes hasta ti guiarnos.
 Rama es la vida en tu crujiente fuego
 que del hombre, sonoro, se alimenta.

Agua que pasa y hierba has puesto dulce
 en mi mirada. Fuente, sol y flores
 has encerrado en mi corazón,
 y pájaros sensibles en mis manos.

Para que todo te vea y te sienta,
 para que en mí palpiten las criaturas
 espontáneas, vírgenes, dichosas,
 para que todo - y yo - seamos tuyos ("Vuelta a la poesía"
 II, 1-16)

Su espíritu llega a sentirse tan al unísono con el universo que se hace portavoz del mismo. Al sentirse realizado en todo lo que fuera antes mundo

exterior: paisaje o geografía urbana, su experiencia de plenitud vital le transmite la sensación de haber logrado retener en su conciencia el contenido fugitivo de la existencia, absorbiendo dentro de sí esa realidad externa a través del recuerdo. Empujado por un sentimiento de plenitud y de comunión con el resto del universo, y valiéndose de un lenguaje emocionalmente tenso pero siempre lúcido, en el que abundan las anáforas exclamativas y las acumulaciones de elementos paisajísticos con cierta tendencia prosopopéyica, el protagonista alcanza un estado similar al éxtasis. La Naturaleza emerge entonces como una fuerza superior a cualquier realidad imaginada o soñada, en una simbiosis completa con el yo.

Dos ejes configuran la primera etapa de la poesía de Pablo García Baena: la melancolía y la pasión, elementos que en su madurez poética desarrolla por separado en dos libros, Antiguo muchacho en el que la melancolía será su motor y Junio en el que el entusiasmo sensualista será su base (Villena 17). La geografía referencial de muchos de sus poemas llega a fundirse con el ánimo del poeta, que proyecta un sentimiento de filiación voluptuosa. La exaltación con que contempla y goza de la belleza del mundo natural como espectáculo estético sirve de correlato de la sensualidad del amante y de la celebración del erotismo presente.

Bajo tu sombra, Junio, salvaje parra,
ruda vid que coronas con tus pámpanos las dríadas desnudas,
que exprimes tus racimos fecundos en las siestas
sobre los cuerpos que duermen intranquilos,
unidos estrechamente a la tierra que tiembla bajo su abrazo,
con la mejilla desmayada sobre la la paja de las eras,
la respiración agitada en la garganta
como hilillo de agua que corriera secreto entre las rosas

y los labios en espera del del beso ansioso
que escapa de tu boca roja de dios impuro (1-10).

Quiero oír el inquieto raudal de los torrentes,
el crujido de las ramas bajo el peso del nido
y el resonante silencio de las constelaciones
entreabriendo sus alas como pájaros espumantes de fuego
al fúnebre conjuro de los nocturnos pífanos.
Bajo tu sombra quiero esperar las mañanas fugitivas de
[frescura
y los atardeceres largos como miradas
cuando todo mi ser es un canto al amor,
un cántico al amor entregado,
mientras las manos se curvan sobre las espaldas
[desnudas
y mis párpados se tiñen con el violento jacinto de
[la dicha (23-33).
("Junio", Carnero, 146.)

Tanto el título del libro, Junio, como el del poema es una metáfora de la plenitud de la vida, de la culminación pasional; la Naturaleza subjetivada es el lugar donde en verano se despiertan los sentidos al amor o donde se realiza el acto amoroso (Ortiz, 1982, 222). La máxima felicidad se logra con la entrega amorosa al paisaje, expresado en imágenes sugeridoras de los impulsos elementales del instinto erótico. El poeta no evoca tanto el paisaje concreto de la serranía o campiña cordobesa, símbolo de la Arcadia perdida, como la atmósfera estival de un mediodía de junio, casi personificado como ser mítico. Todo el poema vibra de fervor pagano y sensual, es un canto a la plenitud del goce, a la felicidad de sentirse vivo que se transfunde del cuerpo humano a las cosas humanizándolas por contagio metonímico, la abundancia de este tropo hace evidente la fuerza sugestiva de las sensaciones visuales, olfativas, acústicas y táctiles de una Naturaleza idealizada en nuestra imaginación. Para Villena el universo poético de Junio representa la esencia del sentimiento

meridional de la existencia. "El libro lo abre una cita de Miró, entramos en un texto mediterráneo, sensualista, olfativo, cálido, veraniego (diríamos la prosa del mismo Miró) y evidentemente jubiloso: una celebración, un himno a los dioses paganos" (Villena 20)

Para Diego Marín, la identificación del poeta y la naturaleza es sugerida por un intercambio de cualidades y acciones.

El ser humano es uno con la naturaleza, y, a su vez, la naturaleza se humaniza con imágenes de vaga reminiscencia bucólica. Al fin el poeta queda plenamente entregado a la tierra, unido pero no confundido con ella, convertido su erotismo elemental en parte de la naturaleza misma y depurado por la belleza del cuadro paisajístico que le sirve de vehículo expresivo (37).

En Juan Bernier la primavera andaluza es una llamada al amor; sin embargo, su canto no es la expresión de sentimientos subjetivos sino la afirmación del deseo erótico en general. La mágica atmosfera de las templadas noches de marzo -- llenas de perfumes seductores -- embriagan sus sentidos y le empujan a cumplir su anhelo de unirse con el otro cuerpo. La personificación de los fenómenos de la naturaleza simboliza el efecto erótico que este paisaje ejerce sobre el individuo. "Marzo" se llama el siguiente poema de la sección "Tiempo del Sur", de la colección Poesía en seis tiempos:

¡Oh, amor! Ven a mí cuando los lirios morados florecen al
pie de las palmeras,
en las noches tibias de Marzo mientras el cedazo de la
lluvia lava el verde oscuro de los magnolios,
cuando los cabellos apenas se mojan sino de nupciales gotas
de la luna encendida.
¡Ay!, ven a mí en las huertas de la Fuensanta salpicadas
por el embriagador sándalo de las violetas,
cuando despunta el azahar como la sonrisa de la primavera
en los naranjales agrios,
y se ofrece el húmedo beso de la hierba a la silenciosa

caricia de los pasos.
 Ven cuando las mejillas del campo se tiñen de verde rubor
 de las sementeras,
 en el arroyo quieto, mientras los cañizales cantan su
 cimbreada melodía de viento.
 ¡Ay!, ven, amor, a mí y besáme con tu pureza de
 agua, rózame,
 ¡oh Marzo! con tus labios de lirio (Bernier 42).

La primavera simboliza el despertar sucesivo del deseo erótico, el sentimiento vago de una felicidad amorosa próxima, y el verano del sur cumple sus aspiraciones. También el verano es en la obra de Francisco Brines el tiempo de la plenitud y del amor, en el poema de Aún no "Aquel verano de mi juventud", leemos:

¿Qué resta en mí del único verano de mi vida?
 Si pudiera elegir de todo lo vivido
 algún lugar, y el tiempo que lo ata,
 su milagrosa compañía me arrastra allí,
 en donde ser feliz era la natural razón de estar con vida (3-7).

En "Los veranos" de El Otoño de las rosas, el personaje poemático evoca una experiencia amorosa en un tono de desbordante erotismo:

¡Fueron largos y ardientes los veranos!
 Estábamos desnudos junto al mar,
 y el mar aún más desnudo. Con los ojos,
 y en unos cuerpos ágiles, hacíamos
 la más dichosa posesión del mundo (1-5).

Poesía y sentimiento amoroso se funden en estos versos de Brines. El tiempo transcurrido no ha servido para decantar el apasionamiento eminentemente físico y sensual de la vivencia. La naturaleza no se nos ofrece en este poema como un paisaje concreto y realista, sino despersonalizado y abstracto, genérico, fuera del tiempo y del espacio. Los tres versos con los que concluye

el poema nos muestran el desencanto del personaje al constatar la brevedad del amor y de la juventud:

Hoy parece un engaño que fuésemos felices
al modo inmerecido de los dioses.
¡Qué extraña y breve fue la juventud! (14-16)

El universo referencial del Mediterráneo es fuente de inspiración en la poesía de Juan Bernier, en los versos de: "Málaga, abre tu espejo", "Costa", "Playa" o "Pinares de Marbella" se evoca un paisaje paradisíaco. En la visión poética de Bernier aparece, a menudo, la naturaleza personificada como un espejo espontáneo del ser humano y con ello se convierte en protagonista del acontecer erótico. El mar se funde con las montañas como se unen los cuerpos de los amantes. El paisaje luminoso de la costa se convierte en la esencia de un paraíso terrestre mítico, similar al que encontramos en la lírica de Luis Cernuda o de Vicente Aleixandre.

Más allá de la vivencia subjetiva del mundo exterior, los poetas de **Cántico** logran comunicar una visión completa de su tierra andaluza como la encarnación del paisaje del sur y un sentimiento de la vida meridional. Su lírica se inspira en la clara conciencia de que su suerte individual es inseparable de su ambiente, su situación existencial está íntimamente unida al escenario de Andalucía: vida y obra de estos poetas no pueden aislarse de su fondo cultural y geográfico, y no obstante esta lírica no se puede reducir a lo regional, se libra de lo anecdótico trivial, y apunta a unas experiencias mucho más amplias y universales. Los poetas del grupo **Cántico** logran transmutar sus experiencias personales en una obra concreta y universal. Para lograr su

propósito se valen de una actitud panteísta, del mito del Edén, de una idealización de Andalucía y de su buen quehacer poético.

Reingard Schwartz, quizá por su procedencia austríaca, es decir, por la distancia que el mundo andaluz supone del suyo centroeuropeo, es el crítico que mejor ha comprendido y captado la esencia del mito del sur en la poesía de **Cántico**. Al respecto escribe:

Como habitantes de Andalucía, los poetas de **Cántico** se sienten profundamente enraizados en la cultura y el mundo mediterráneos, en el espacio geográfico que los norte- y centroeuropeos denominan "el Sur" y que asocian a una situación climática específica y a una forma de vida especial. La idea del sur como expresión de una identidad cultural que sobrepasa las fronteras regionales, el sur como mito -- como sede de tradiciones antiquísimas y como patria de un tipo característico de seres humanos --, lo encontramos en la lírica de **Cántico**. Más allá de la exposición regionalista de Andalucía, los poetas de **Cántico** logran dar un visión universal de la vida en zonas meridionales . . . (132).

Desde sus primeros poemas, la poesía de Juan Bernier penetra en la tierra del Sur, esa que está ubicada debajo "del paralelo 38", símbolo de la mediterraneidad, que se extiende "desde las torres de Córdoba a la azul espuma de Cnosos" ("Canto del Sur"). La voz lírica canta la rica tradición cultural del "pecho del mundo", al mismo tiempo que va recorriendo toda una geografía referencial, que así mismo es una geografía del deseo, asociada íntimamente con la vida meridional: "las palmeras de Tombuctú", "los limoneros y naranjales de Tarsis", "las rotas cariátides del Olimpo", "los huertos de Hedjaz", "los jardines de Granada" y "los parques de Sevilla" son unas de las estaciones del recorrido. El mundo que encontramos representado en "Canto

del Sur" es un universo deslumbrante de luz, color y olor -- de sol, mar y desiertos --, es el paraíso pagano de los sentidos:

sangre de los hombres del Sur, sin cualquier sombra en sus
almas
ni otro paraíso que este de la tierra caliente donde maduran los
frutos,
la melada aspereza de los dátiles, las higueras y las granadas
escarlata,
donde crece y madura también el más maravilloso fruto de la
tierra,
el fruto moreno y tostado de los hombres, de las mujeres y de los
niños,
de los seres del Sur, como estatuas de húmeda arcilla dorada
que empapa el soplo seco del levante o la brasa viva de Simún;
y que como palmeras al mediodía no tienen sombra en sus
almas,
sino una aspiración profunda para llenar sus pulmones de la
densa voluptuosidad de la tierra,
de la brisa de sus montañas, de sus mares o de sus ciudades sin
tiempo,
fundidos con la alegría de las terrazas blancas o de las cúpulas
de oro,

almas sin sombra, sonrientes de cualquier metafísica sin perfume,
porque no hay ningún deseo que no puedan satisfacer aquí abajo,
en el huerto inmenso, en el paraíso del Sur, donde los ríos para
la sed son setenta veces siete (31-44).

(Poesía en seis tiempos, 111)

Reminiscencias del universo clásico griego se funden con la tradición sensual árabe para constituir una visión de la zona mediterránea como el jardín del Edén. Su poesía de filiación esteticista se propone transmitir en la sonoridad y sensualidad del verso la hermosura del mundo. Sobre la lírica de Bernier escribe Villena: "recorremos el mundo del Sur . . . donde el sol y la tierra son plenitud y el hombre recuerda aún, junto al mar, la inocencia de un paraíso que debe ser de este mundo . . ." ⁴

La subjetividad, la intensidad emocional, la gran sensorialidad de esta lírica, su reflexión sobre el paso del tiempo y el goce del momento, teniendo por fondo el paisaje andaluz, instalan a esta poesía dentro de la mediterraneidad. Su conexión, su cercanía en tono y expresión a las composiciones de los poetas árabe-andaluces, les hace ser un eslabón más en esa cadena de siglos donde, independientemente de los recursos poéticos utilizados, se puede constatar un mismo vibrar, un mismo modo de entender la existencia por parte del personaje poético.

Los componentes señalados como característicos de la obra de los poetas de **Cántico**: la subjetividad, la sensorialidad, la meditación sobre la temporalidad, un sentimiento erótico-amoroso muy sensualista, la Naturaleza como materia lírica sustentadora de todo un universo personal literario, y la búsqueda de las propias raíces en un mundo mediterráneo, helénico, acerca esta poesía a la de Francisco Brines. La Naturaleza evocada como perpetuo e intemporal reflejo del Edén perdido es en estos poetas y en Brines el lugar de los ensueños de la infancia, y donde se instaura la experiencia amorosa -- lugares abiertos en los que el personaje poético se siente a sí mismo en toda su plenitud --. Una Naturaleza en la que el protagonista poemático va a encontrar comprensión, libertad y espontaneidad, sin ningún tipo de presión social. Junto al canto convive una actitud de desengaño y pesimismo. Las ilusiones perdidas, el paso del tiempo, la melancolía y la soledad van conformando el tono elegíaco de muchas composiciones. Es una actitud de desaliento que proviene de esa efímera belleza de las cosas, de la hiriente

brevedad de la experiencia amorosa, imposible de aprehender o de fijar, si no es en el espacio del poema, a manera de catarsis salvadora.

3.2 El grupo poético de los años cincuenta

Si los poetas de **Cántico** buscan en el paisaje andaluz el marco en el que se consuelan de los dilemas de la intersubjetividad y de la afectividad, de una existencia sin respuesta que aboca a un fin irremediable, los poetas de los años cincuenta, inician su singladura vital, en su gran mayoría, desde un marco urbano, con la clara conciencia del desheredado que ha sido expulsado bruscamente del paraíso. El escenario habitual es el de la ciudad aunque el decorado traslade unas escenas al campo o al mar. El protagonista huye con frecuencia a la Naturaleza para recuperar su identidad escindida o perdida en el anonimato de la gran ciudad, ya que tiene la plena certeza de que el paisaje del hombre de mediados y finales del siglo XX no puede ser otro que el urbano, de acuerdo a la civilización técnica en que le ha tocado vivir. De ese modo, dentro de los elementos contextuales que forman la trama del poema, las coordenadas espaciales son, en gran parte, urbanas. El vocabulario, que constituye primordialmente el léxico de sus composiciones, tiende a describir la geografía metropolitana como marco referencial: **habitaciones, bares, hoteles, iglesias, edificios, oficinas, tiendas, fábricas, calles, carreteras y tranvías** corresponden a los **ríos, prados, campiñas, frutales, arboledas, y**

caminos del mundo natural de **Cántico**, creado con los elementos distintivos de la lírica tradicional. En **Cántico**, los cuerpos desnudos de los amantes, rodeados de una vegetación fértil y esplendorosa, nos remiten al **beatus ille** pagano de la poesía clásica, es como si los siglos no hubieran pasado. Los poetas del cincuenta nos reintegran a la actividad febril de la ciudad y a nuestro siglo.

Hacia 1953 empezó a surgir en el panorama poético español una serie de jóvenes poetas que rompía con la lírica del garcilasismo, del realismo social, y con el prosaísmo dominante, rescatando el habla poética del empobrecimiento que había supuesto la estética reinante de concreción realista, que incluía el testimonio cívico y la denuncia social y política en gran número de las composiciones.⁵ Esta promoción o grupo poético de los cincuenta -- denominado aún por algunos críticos "generación", según las teorías de Ortega y Petersen⁶ --, son poetas nacidos en los años anteriores a la guerra civil española -- el suceso central que marcará sus vidas y parte de su obra --; lo que llevó a Jiménez Martos a darles el emblema de "los niños de la guerra" (Balmaseda 109).

Entre los años 1952, fecha de publicación de Las adivinaciones, primera entrega poética de J.M.Caballero Bonald, y 1960, año en que sale de imprenta Las brasas de Francisco Brines, se dan a conocer los nombres y obras de los que van a constituir el núcleo poético de la segunda promoción de posguerra: Claudio Rodríguez, José Angel Valente, José A.Goytisolo, Angel González, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Carlos Sahagún -- nómina subjetiva en la

que tendrían que tener cabida muchos otros nombres --. Todos ellos varían el código poético de sus predecesores, frente a los que se levantan con más claridad en sus escritos teóricos que en su quehacer poético; también todos ellos proceden de un ámbito social parecido -- la media o alta burguesía --, mantienen contacto entre sí y conocen la obra de los demás y, por último, comparten la admiración y el respeto por Vicente Aleixandre, figura central y unificadora, que actúa a modo de mentor del grupo.

Esta serie de circunstancias comunes, de primeros impulsos coincidentes hace que el concepto de generación literaria no se desvanezca, aunque, en parte, sea una manipulación de editores y críticos "que no dudan en desdeñar la originalidad de un autor si la obra de éste desborda la norma generacional que le corresponde . . ." (Sánchez 15), también porque catalogizar simplifica el estudio de una época. Estos jóvenes que publican sus primeros libros en los años 50 y que han sido acogidos en diferentes antologías, Poesía última, de Francisco Ribes (1963) y la Antología de la nueva poesía española, de José Batlló (1968), conviven con otros múltiples poetas, unos de su edad, otros mayores que ellos como Gabriel Celaya, José Luis Hidalgo, Luis Rosales, José Hierro, Blas de Otero, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, así como con los poetas del grupo **Cántico** -- casi ignorados en su día. José Olivio Jiménez en su magnífico ensayo "Cincuenta años de poesía española contemporánea (1939-1989)" insiste en la importancia que tiene para el estudio de la literatura la época como tal y no las generaciones, ya que las distinciones generacionales tienden a difuminarse en este acercamiento,

mientras que el concepto de período, o coetanidad al ser más amplio abarca a todos aquellos que escriben y publican en esos años, independiente de su tendencia o edad, no excluye sino incluye, dando por lo tanto una visión más exacta de la etapa en cuestión. Por su parte, María Payeras defiende el concepto de "grupo", a pesar de la falta de precisión, pero es "su misma ambigüedad y, sobre todo, su flexibilidad, comparada con la rigidez de los criterios generacionales lo que hace posible su aplicación en este caso . . ."

(Payeras 111). Esta opinión ya había sido formulada por Carlos Bousoño en 1964 (Debicki 33). Por su parte, Andrew Debicki, aludiendo a su libro Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, escribe: "Yo me atrevería a sostener, con todo, que la distinción generacional resulta importante para comprender la poesía que aquí estudio, por más que su aplicación no sea tan ajustada como pudo haberlo sido en los años 20 . . ." (34). Debicki llamará en este mismo libro a este grupo "la generación de Claudio Rodríguez-Brines", denominación que procede de un ensayo de Philip Silver, "The Rodríguez-Brines Generation" (41).

Para Tomás Sánchez Santiago y para Diego José Manuel, la historia poética de nuestro siglo xx supone un continuo juego de equilibrio entre dos conceptos generales: el ético y el estético. El grupo del 98, más en sus ensayos y novelas que en la poesía, se inclina hacia lo moral, es la época de las filosofías de Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y Bergson. Por su parte, la poesía del primer Juan Ramón Jiménez busca la belleza como acto de rebeldía contra la excesiva confianza del positivismo en la razón; también

en la primera época de los poetas del 27 se percibe un cierto desequilibrio en detrimento de lo ético, sin embargo, la segunda etapa de dicho grupo señala un ciclo de síntesis entre ambas coordenadas. Tras la Guerra civil, Pedro Salinas, Jorgue Guillén, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda se alejan de las orientaciones estéticas de sus primeros libros, viniendo a preparar, y, en algunos casos, a adelantar el ambiente poético de la posguerra: historicismo, poesía de talante existencial y testimonial, y un lenguaje más próximo al coloquial. En los poetas que empiezan a publicar a partir de 1944, se puede observar "una enérgica voluntad de realismo (temático y expresivo)", nos dice José Olivio Jiménez en "Cincuenta años de poesía española contemporánea", al mismo tiempo que clasifica este realismo en tres categorías: 1) realismo reflexivo de tipo metafísico y religioso, en el primer Blas de Otero, Carlos Bousoño, Vicente Gaos y José María Valverde; 2) realismo existencial, es decir de tipo personal, vivencial, en José Hierro, Rafael Morales; y 3) realismo histórico o de compromiso con la colectividad, en el segundo Blas de Otero, Gabriel Celaya, en algunos poemas de José Hierro, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora (Jiménez 9). La ruptura del equilibrio entre ética y estética es total, el realismo histórico fue el que mayor importancia alcanzó, que si bien fue una respuesta moralmente digna de elogio -- el sujeto poético se solidariza con los que sufren --, fracasó como creación artística, pues el poema se convirtió en un mensaje panfletario que debía alcanzar al mayor número posible de lectores. El gran desajuste de la poesía social fue que utilizó un código lingüístico comunitario con la colectividad para alcanzar unos objetivos políticos

y sociales del momento, circunstanciales. De este modo el quehacer poético se convierte en un instrumento, por ello para María Payeras Grau, "la importancia de la comunicación poética no resulta casual, y se comprende la defensa de la sencillez y la claridad, necesarias para la difusión y comprensión de esta poesía, que a menudo raya el prosaísmo y la vulgaridad" (Payeras 81).

Los poetas pertenecientes a la promoción de los cincuenta fijan mejor sus objetivos al comprender que la función de la palabra poética es primordialmente verbal y expresiva. Sin recurrir a la proclama o al manifiesto literario -- a pesar de la polémica suscitada de si poesía es comunicación o conocimiento --, adoptan, en su mayoría, una consciente actitud de contrapeso entre lo ético y lo estético, y hacen girar la poesía en ciento ochenta grados, en tono y dirección. Consideran que el compromiso que tiene el poeta es consigo mismo; así, en busca de un camino de autorrealización, muchos de ellos, se enfrentan al concepto tradicional de moral, impuesto por la sociedad, como ya lo habían hecho los poetas de **Cántico** desde sus primeras composiciones, y con gran autenticidad crean **la nueva conciencia** de la que habló el malogrado José María Sanjuán" (Martínez 13). En una entrevista que García de la Concha hace a algunos de estos poetas, Claudio Rodríguez afirma: "para mí la poesía es moralidad, no el sentido, como he dicho siempre de crítica de costumbres, etc.; moralidad que trata de mejorar, de hacer mejor al hombre en mi juicio" (*Insula* 494, 23). Por su parte, Francisco Brines manifiesta: "la moral es siempre individual y creo que en el poeta muchas veces la moral coincide con la estética. Además un poeta no debe imponer la moral, sino que tiene

que procurar conocerla por la poesía y que la capte el lector; creo que eso es la moral" (Insula 494, 24). Con ello pone en un mismo acorde tensión ética y tensión estética.

Estos poetas de los cincuenta vuelven su atención sobre tareas creativas, acentúan la importancia de la palabra en sus poéticas y obra. En Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, Andrew Debicki hace un recuento de las opiniones de una gran parte de los poetas del grupo sobre la función poética y señala que lo innovador de este grupo es el énfasis puesto en la poesía "como acto de descubrimiento y conocimiento más que como mera comunicación" (Debicki 24). ⁷ En uno de los poemas de Moralidades de Jaime Gil de Biedma, leemos: "Y los poemas son / un modo que adoptamos / para que nos entiendan/ y que nos entendamos" (Volver 120). En Poesía última, José Angel Valente extrema estos presupuestos de la poesía como un proceso cognoscitivo al apuntar: " Poesía y ciencia se encuentran de nuevo como dos grandes sistemas de símbolos que operan de modo complementario sobre la realidad" (156). Sin embargo, al constatar la insuficiencia del lenguaje para nombrar se reinicia con ellos un proceso metapoético, que aún se dará con más vehemencia en los Novísimos. Este análisis del "poder" de la palabra incidirá con nitidez en su propia inutilidad, poemas como "El porqué de las palabras" y "Al lector" de Francisco Brines, o "Hablábamos de cosas muertas" de José Angel Valente sirven de mínimo ejemplo de un hecho constante, de una característica común: la futilidad de la

palabra poética. No obstante la palabra se convierte en el foco de la atención teórica, en el elemento poético por excelencia.

El poeta en esta "poesía de la experiencia" es una individualidad inserta en una colectividad, un "yo-en-el-mundo", que le lleva a esforzarse por buscar nuevos métodos creativos del uso del lenguaje, entre los que destaca la intertextualidad. Escribir poemas es, en muchos de estos poetas, sinónimo de haber leído mucho. Luis García Montero nos dice, refiriéndose a la poesía de Jaime Gil de Biedma:

la lectura se revela como una experiencia más importante que la experiencia de escribir, y no por lo que a uno le dicen sino por lo que a uno le hacen los textos, influyendo, provocando la formación de ese personaje literario que se va a convertir en el protagonista ético y discursivo de los poemas ("El juego de leer versos" 115).

Pero esta afirmación no sólo es válida para la obra de Jaime Gil de Biedma sino que es aplicable a cualquier autor del grupo. Quizá uno de los rasgos distintivos de estos poetas es su cosmopolitismo. Viajan por el extranjero, conocen muy bien no sólo la literatura francesa, lo cual ya tenía tradición en España, sino la literatura anglosajona. Carlos Barral recuerda en sus afinidades germánicas a Joan Maragall, aunque sus traducciones son al castellano y no al catalán, y traduce principalmente a Rainer Maria Rilke. Por su parte, Jaime Gil de Biedma vierte al castellano, de T.S.Eliot, Función de la poesía, función de la crítica (1955), y de Isherwood, Adiós a Berlín; estudia a Ezra Pound y a W.H.Auden.⁸ Claudio Rodríguez y Francisco Brines, en el que podemos constatar el fluir de los poetas metafísicos ingleses, son lectores de literatura española en universidades inglesas, como un día lo fuera Luis

Cernuda. La lírica española ensancha sus horizontes, pues junto a la propia tradición clásica conviven en los versos de estos poetas citas de poetas de otras literaturas, que, a veces, se utilizan como apoyatura del poema, otras se cita directamente al poeta glosado y a sus palabras, lo cual convierte la actividad creadora en un juego entre la lectura y la escritura.⁹ "El juego de hacer versos / - que no es un juego -" nos dirá Jaime Gil de Biedma en su poema programático de Moralidades (Volver 119).

Muchos de los poemas surgen de una anécdota que el texto desarrolla, el autor se vale de los elementos característicos de la lengua coloquial, como el inicio conversacional, que predispone al lector a escuchar, y la utilización del discurso referido. En esta poesía lo importante es "el pensar" del hablante, la formulación de las ideas y menos las ideas en sí. Hay una insistencia en la experiencia personal, dentro de la cual se puede instaurar el tema de la memoria o "experiencia recordada", que ocupa un lugar de importancia en la obra de los poetas de medio siglo, al mismo tiempo que se puede constatar una evidente preocupación por el modo en que se reconstruye esta experiencia pasada. Enrique Balsameda Maestu, en la segunda parte de Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea, estudia el tratamiento que dan los poetas del cincuenta al tema de la infancia.¹⁰ Balsameda parte de la premisa que "la memoria es el lugar de encuentro de vivencias íntimas y de experiencias derivadas de la situación colectiva" (109), y muestra que no todos tienen la misma vinculación, ni la misma intensidad entre su ñinez y el tiempo histórico que vivieron. Al rememorar la infancia intentan, por medio de la

palabra poética, salvar del olvido esa parcela existencial, al mismo tiempo que clarificar su identidad al sumergirse en los primeros años de su biografía. El resultado es una gran variedad de registros en los que la anécdota personal ha sido transformada en "materia colectiva de una generación y en materia de reflexión universal" (Balsameda 109).

Dentro del marco puramente formal de la poesía, podemos observar un uso del lenguaje coloquial y diáfano, en el que destaca la ausencia casi completa de la metáfora hermetizante, si exceptuamos los poemas de la primera etapa de Claudio Rodríguez y Carlos Barral. Sin embargo, bajo esta aparente sencillez se esconde un artificio retórico presente en el mecanismo de la enunciación de gran complejidad, sorprendente por su efectividad, en el que abundan un sinnúmero de recursos expresivos como: aliteraciones, rimas internas, asonancias, cambios rítmicos, rupturas de frases hechas, muletillas lexicalizadas y el "collage". El vocabulario y las referencias a la vida cotidiana crean en el lector la ilusión de realidad que tiene que decodificar, pues siempre apuntan a asuntos más amplios de lo que pueden aparecer en una primera lectura. Casi todos estos poetas mantienen el ritmo fluido del habla corriente, conversacional, con un código lingüístico de términos que no dificulta la comprensión, aunque haya excepciones como en el caso de Carlos Barral, donde la utilización de cultismos, arcaísmos y términos técnicos procedentes del léxico jurídico, de las artes, de la heráldica o del mar son abundantes (Riera 37). El tono es mayormente meditativo y monológico aunque, al mismo tiempo, establece una implicación, un diálogo, con un incierto destinatario: el

lector, los coetáneos, el "tú" narrativo, en una función apelativa frecuente. En muchos casos observamos un paso de un "nosotros-vosotros" a un "yo", Debicki llama la atención sobre el vínculo que se establece entre poema y lector, y enfatiza la importancia del "lector implícito" para entender, por ejemplo, la poesía de Francisco Brines (Debicki 28). El poema se convierte así en una exploración más que en una encarnación de significados estables, la lectura que se haga del material poético dependerá, entonces, de la competencia literaria y lingüística del receptor.

En una poesía nacida de la vivencia, de la experiencia personal, el personaje poético no es ajeno a la temporalidad y lucha por mantener el espíritu sereno ante la angustia producida por el paso del tiempo. El presente se convierte continuamente en pasado, a la vez que ese presente es la suma del pasado que lo determina y lo dirige. En ningún momento se registra compulsión afectiva; por medio de la ironía, la sátira, el humor y el sarcasmo se desdramatiza la irreversibilidad del vivir. Con Salmos al viento (1958), de José Agustín Goytisolo, entra un nuevo elemento en la poesía española contemporánea: la ironía y la sátira. El personaje poético, valiéndose del humor y del sarcasmo, critica en sus versos el ambiente humano y culturalmente empobrecido de la España de la posguerra; la clave de su fuerza elocutiva radica en la desviación y ruptura del paradigma poético.¹¹ "Tanto Gil de Biedma como Barral reconocieron en su respectivos Diarios la importancia que para ellos tuvo Salmos al viento, por la manera de utilizar la ironía y la sátira . . ." (Jiménez Millán, 1990, 67). Quizás fue Jaime Gil de Biedma el poeta

del grupo de los cincuenta que, junto a José Agustín Goytisolo, más utilizó el recurso de la ironía. Dionisio Cañas, en el prólogo a la edición de la poesía de aquél, señala:

En él se descubre una postura irónica, tanto en el nivel filosófico existencial como estilístico, una intencionalidad que es la del distanciamiento crítico de la base autobiográfica de su poesía y un igual distanciamiento del oficio de poeta que él caracteriza como una tarea estrictamente lúdica (Volver, 11).

En su conjunto, la obra poética de los autores que constituyen "el grupo poético de los años cincuenta" no es muy abundante. Después de la primera etapa inicial, observamos dos momentos en los que se aglutinan las publicaciones: 1965-66 y 1976-77 (Sánchez, 22). A partir de entonces, más que títulos nuevos aparecen antologías, recopilaciones y "plaquettes" de algunos de ellos. Sin embargo, Angel González da a la imprenta en 1985 Prosemas o menos y en 1986 Palabra sobre palabra; José A. Goytisolo Final de un adiós (1984), El rey mendigo (1988), La noche le es propicia (1992), El angel verde y otros poemas encontrados (1993), Novísima oda a Barcelona (1993); José Angel Valente Entrada en Materia (1985), Al dios del lugar (1989), No amanece el cantor (1992); Claudio Rodríguez Casi una leyenda (1991), y José Manuel Caballero Bonald Laberinto de fortuna (1984). De los tres poetas de este grupo que vamos aquí a considerar, sólo Jaime Gil de Biedma deja muy pronto de escribir, Francisco Brines publica El otoño de las rosas en 1986 y La última costa en 1995; la última entrega de poemas de Carlos Barral, Veinte poemas para el nieto Malcolm es de 1986. La producción de estos poetas, nacidos poco antes de la Guerra civil, no reinstaura la

subjetividad en la poesía española, como ha repetido incansablemente la crítica, pues ésta ya estaba presente en las obras de Cernuda, de los poetas del 36 y de **Cántico**, sino que la afianza y constituye el eslabón que enlaza y conecta a éstos con los Novísimos, después de su primera época culturalista.

3.2.1 El grupo poetico barcelonés del medio siglo

En 1950 se crea en Barcelona la revista Laye, publicada por la Delegación Provincial de Educación de Barcelona como boletín informativo para licenciados. A partir del número once (enero-febrero 1951) pierde su carácter primero de reivindicación profesional y se convierte en revista cultural, en la que tienen cabida una gama más amplia de temas. En vista de la presiones ejercidas por la censura, desaparece, en 1954, con el número veinticuatro (Farreras 5).³

Laureano Bonet, refiriéndose a Laye, constata en sus miembros una añoranza por el magisterio de Ortega y Gasset, desarrollado por Revista de Occidente, a la que la nueva publicación parece imitar, no sólo en la ideología sino también en un sentido estructural. Este atractivo ejercido por el "espíritu" de la revista de Ortega es visible en las creencias culturales "de la plana mayor de Laye", nos dirá Bonet (Insula 488, 33). Y cita a continuación algunos de los rasgos constitutivos de Laye: el racionalismo, el laicismo, el mito de la Europa

civilizada en la que Francia, Alemania e Inglaterra juegan un papel central, y un planteamiento formalista del arte y la literatura (Insula 488, 33).

Para Carme Riera el interés por la cultura europea es uno de los rasgos característicos de los autores del medio siglo de Barcelona que Laye anticipa. En sus páginas se publican ensayos sobre la filosofía de Karl Jaspers, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Alain Robbe-Grillet; artículos sobre T.S.Eliot, el cual ejercerá gran influencia sobre los escritores de esa hornada, y sobre Rainer Maria Rilke; también cuenta en su haber con una traducción de Joyce por Jaime Ferrater Mora. La cita de nombres se podría ampliar pero con ella ya se pueden percibir los deseos de apertura hacia un cosmopolitismo cultural del que estaba tan falto la cultura española de esos días, de ahí el deseo de una mayor europeización del país.

A partir de su segunda etapa, Laye sirve de plataforma literaria para Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, autores a los que vamos a dedicar una sección de nuestro estudio. Carlos Barral es el que cuenta con más contribuciones a esa revista, unas son de tipo creativo, otras de tipo crítico. La primera de ellas, un soneto, apareció en junio de 1951; la última, un ensayo sobre Nacimiento último de Vicente Aleixandre, en el número final de la revista en 1954. Jaime Gil de Biedma colabora tres veces: dos de ellas con composiciones poéticas propias, y la restante con un artículo sobre la poesía de Pedro Salinas (Riera, 1988,131-2). También publican en sus páginas, otros miembros de la llamada "Escuela de Barcelona", como Alfonso Costafreda y Jaime Ferrán, y se constituye así en una plataforma poético-literaria. El

proyecto de Jose María Castellet de editar una Antología de Laye no llegó a realizarse. Sin embargo, los primeros poemas de Carlos Barral son publicados en unas "plaquettes" de Laye, lo mismo que su primera colección, Las aguas reiteradas (1952); también Laye edita Sentencia del tiempo (1953) de Jaime Gil de Biedma (Riera, 1988, 134).

Carlos Barral destaca como teórico, cuando en su ensayo, "Poesía no es comunicación" se enfrenta a los postulados defendidos por Carlos Bousoño en Teoría de la expresión poética (1952), al afirmar que poesía es conocimiento.¹² Ya otros habían expuesto anteriormente la misma postura que Barral; Lechner llama la atención sobre las manifestaciones que Luis Rosales había hecho al respecto, pero nadie la había podido fundamentar del modo que lo hizo Carlos Barral (Lechner, 80). En 1955, Jaime Gil de Biedma presenta su traducción de Función de la poesía, función de la crítica, de T.S.Eliot, y en el prólogo a este trabajo cuestiona la "poesía como método de comunicación". José Angel Valente, de forma aún más radical y definida, defiende también esta postura, así como José María Castellet y Enrique Badosa.¹³ Es a finales de los cincuenta cuando los nombres de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma empiezan a sonar en el panorama nacional.

El homenaje a Antonio Machado en Collioure, en el invierno de 1959, fue el comienzo del lanzamiento colectivo de los poetas del 50 (de Barcelona), en torno a José María Castellet. Avalados por éste, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo preparan la Antología Veinte años de poesía española (1939-1959), firmada por Castellet, que saldría en 1960 en la

editorial Seix-Barral, y que venía a sustituir al viejo proyecto de Laye.¹⁴

"Aunque la idea es de todos y la Antología se hace en grupo, la responsabilidad recae sobre Castellet, que asume, según pacto establecido entre los cuatro, las posibles consecuencias . . . " (Riera, 1988, 181). La amistad entre sus miembros coincidía con la necesidad de unirse en bloque, para poder acceder al mundo literario del momento y cambiar su rumbo (Rovira, 46). Los jóvenes poetas incluidos en la primera edición de la antología fueron: Carlos Barral, J.M.Caballero Bonald, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Angel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez y José Angel Valente.

Muchos de ellos publican posteriormente su obra en la Colección Colliure, que se funda en Barcelona en 1960 con José María Castellet de director, Jaime Salinas de editor, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma de consejeros, y Carlos Barral se encargó, por medio de Seix-Barral, de la impresión y la distribución. "La meta era ganar una parcela de influencia literaria que hasta entonces les había sido vedada", comenta María Payeras (1990,11). Después de estos tres hitos mencionados, se empieza a hablar del "Grupo poético de Barcelona", de la "Escuela de Barcelona", cuyas dos figuras más destacadas son Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma.¹⁵

Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma forman el núcleo del grupo. Su amistad siempre tuvo la poesía como aliada, y fue la concepción que tenían de ésta, independiente de las afinidades y divergencias personales, lo que dio coherencia y unidad al grupo de Barcelona (Rovira, 46). Ambos comparten

una actitud existencial hedonista y profundamente vital, que encuentra su vehículo expresivo en la creación poética. En las memorias de Carlos Barral, y en Diario de un artista seriamente enfermo de Jaime Gil, en sus cuadernos de trabajo y prólogos, encontramos una documentación bastante extensa sobre sus reuniones profesionales, sus encuentros en el tiempo libre, su actitud ante el proceso creativo, que era similar en ambos, y, sobre todo, acerca del respeto que cada uno de ellos sentía por la opinión y la obra del otro. Pere Rovira acentúa este aspecto al afirmar:

Durante años fueron el uno para el otro su mejor agente literario, buscándose colaboraciones en revistas, asegurando publicaciones y escribiendo, incluso, las reseñas de los primeros libros: Gil de Biedma dio la de Metropolitano a esta revista, y Barral, la de Compañeros de viaje a Papeles de Son Armadans (1990, 46).

Pero sus pretensiones sobrepasaban los deseos de dar a conocer la producción del amigo, lo que deseaban era introducir una poesía que rompiese con la retórica dominante, que buscase la intimidad del escritor, que hiciese un retrato de la experiencia vital de su protagonista, construyendo una identidad, creando una biografía moral. Juan García Hortelano, en su ensayo "Dos amigos", apunta:

Los dos, tan distintos poetas, fueron poetas de lentísima elaboración, cuidadosos hasta la neurosis y profundamente conscientes de la naturaleza de su trabajo . . . Intuitivos e imaginativos, ambos sometían la inspiración a cuarentena, y trasmutaba cada uno a su manera, la experiencia real, cuidadosos de que, al menos, ellos, o unos pocos, rastrearán en el verso definitivo el aroma original de la vivencia ("Dos amigos", 7).

La correspondencia mantenida entre los dos es un documento magnífico, por el que el lector tiene acceso a esa parcela de la intimidad

amistosa entre estos dos poetas. Sus páginas están llenas de sugerencias, de comentarios, y de crítica al poema del otro. Posiblemente, la amistad entre Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma haya sido una de las relaciones intelectualmente más enriquecedoras de la literatura española contemporánea.

La obra de ellos dos es sumamente importante para el estudio de la mediterraneidad en la generación de los cincuenta, según veremos muy pronto. Los dos escriben en Barcelona, quizá la ciudad más cosmopolita de la Península, de rica tradición histórica y cultural, al mismo tiempo que es la metrópolis del Mediterráneo español, en la que se entrecruzan vestigios de civilizaciones tan antiguas como la fenicia con elementos de una cultura posmoderna, de fines del siglo XX. El protagonista poético en la gran urbe y en el escenario marítimo de la costa catalana va a ser el punto de atención de las secciones siguientes. Masoliver manifiesta que sin entender y conocer la geografía del personaje lírico no se puede comprender esta poesía ya que:

Su hedonismo es mediterráneo, como lo son los paisajes y la luz y el color de los paisajes, el orden familiar, los veraneos, las playas o el puerto: ellos descubrieron, para los habitantes de aquella tierra sórdida en un tiempo sórdido, el reino privilegiado de la infancia y, en el presente, "una ciudad querida, en que tú y yo / no viviríamos a gusto. Y, sin embargo / por la que no me importa haber pasado . . ." (1990, 21).

3.3 Carlos Barral, figura clave del grupo barcelonés

En la obra de Carlos Barral se entrecruzan y se superponen los géneros, constituyendo toda ella un "libro único" (Jové, 27). El impulso poético conforma su creación literaria y marca una visión del mundo rica en matices, esencial y muy personal. La correspondencia entre los distintos personajes de su poesía y la persona rememorada en su prosa, predominantemente autobiográfica, parece fundamental.¹⁶ Los dos primeros volúmenes de sus memorias nacen de Diecinueve figuras de mi historia civil (1961). Penúltimos castigos y Cuando las horas veloces remiten a los textos de "Figuración del tiempo", última sección de Usuras (1965), y a Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares (1970) (Riera, Poesía 16). En el Diario de trabajo - iniciado en 1951 y terminado en 1965 - publicado como Diario de Metropolitano, hace una exposición detallada del proceso creador:

Cada fragmento del monstruo obtenido en la sesión anterior es desmenuzado críticamente en la siguiente. Palabra, por palabra, anotando si es posible el origen de su ocurrencia y cada una de sus posibles lecturas en relación con el conjunto (1989, 95).

En 1993 publican Carme Riera y Mario Muchnik Los diarios, 1957-1989. El estudioso de la obra de Barral tiene, a partir de entonces, acceso al laboratorio del poeta catalán; y puede así conocer más directamente el proceso y el nacimiento de la labor creadora: las lecturas que sirven de punto de partida y apoyo a poemas, algunas composiciones iniciadas, anotaciones, y los proyectos del escritor. Aunque también se incluyan detalles sobre otros aspectos de la vida de Carlos Barral, el tema principal sobre el que giran sus

dietarios es el de la vocación poética. En la introducción a los diarios, Carme Riera señala que "la mayoría de los textos están escritos en Barcelona y Calafell", los dos espacios que se articulan en la obra de Barral: el urbano y el natural marítimo (17).

Barral fue un personaje público, pero ante todo fue escritor en el que existía un equilibrio entre vida y obra; escribir era para él la única forma de ser. El impulso literario, el deseo de escribir, domina sobre cualquier otra de sus actividades. La vida era para Carlos Barral esencialmente literaria, y él mismo, su personaje favorito, se convierte en un autor literaturizado por excelencia; la escritura le procura un espacio de libertad que le aísla, una tabla de salvación, aunque sea momentánea, de los problemas cotidianos y existenciales. En Cesare Pavese encuentra un válido precedente tanto de esta actitud, como un modelo de la vocación narrativa, tan característica de los poetas de este grupo generacional (Puccini, 89).¹⁷ Carlos Barral o su personaje se disfraza de muchas cosas, pero cada uno de sus personajes terminan por definir siempre un mismo arquetipo: "el de un escritor -- un poeta -- extraordinario", nos ha dejado dicho José María Caballero Bonald (1990, 78). Busca su identidad a través de personajes distintos y complementarios, siendo precisamente el tema de la configuración de una identidad, uno de los motivos centrales que vertebra su producción. Para Fanny Rubio tenía "temple de privadísimo poeta, capaz de hacer de la materia biográfica su fórmula . . ." (1990, 22). En su palabra poética se revive a sí mismo, de modo casi obsesivo, con una presencia inmanente, muy vigorosa. El sujeto literario es, desde 1952 a 1988, siempre

igual y siempre distinto a sí mismo, a menudo un "alter ego" o gemelo, y, otras, su contrario.

De la lectura de sus diarios se desprende también, y de un modo evidente, la necesidad que tenía Barral de ser reconocido como poeta. Desde el punto de vista jerárquico y desde el punto de vista de los valores, la obra poética supone la cima de su producción literaria. Su esposa, Yvonne Hortet, en carta dirigida a Revista de Occidente escribe: "Quisiera reivindicar a Barral poeta, ese poeta que conocí hace muchísimos años y a quien entre todos obligamos a ser editor". En otro párrafo del mismo escrito leemos:

Sin un Carlos Barral poeta no habría un Carlos Barral memorialista: todo sale de su poesía, incluso los títulos de sus libros de memorias. Decía que él no era un escritor autobiográfico, sino "autográfico"; en sus artículos para revistas o periódicos también le sale el "autografismo" (Hortet, 148).

En el debate con Carlos Barral, tenido lugar en la Universidad de Provence, el autor se definió como:

un escritor de versos que se adhiere a la tradición de la poesía moderna que comienza después de Baudelaire, y con la que se produce un cambio de naturaleza que hace que la irrupción poética esté siempre en la base de una transformación de la experiencia, pero de la experiencia vivida, por medios estéticos más o menos complicados. Es casi imposible, creo, aplicar los mismos criterios, en la relación entre lo vivido escrito y lo vivido vivo, a la poesía barroca, por ejemplo, que a la poesía moderna . . . Toda mi poesía es una búsqueda de mí mismo y de la experiencia . . . Pero incluso mi prosa nace siempre de la voluntad de explicar mi poesía ¹⁸

Barral "tenía memoria de poeta" y eso es bien visible en sus memorias, donde se puede apreciar una búsqueda selectiva en el caos del recuerdo, alentada siempre por la imaginación poética (Edwards, 83). Luis García

Montero cita al propio Barral para definir en qué consistía el trabajo literario para el poeta catalán: buscaba "la confluencia de la vida interior del poeta con las posibilidades infinitas del idioma, obrada por la voluntad de crear" (1990, 26). En "Carlos Barral en mis recuerdos y en su poesía", Puccini cataloga al poeta catalán como "una especie de numen marino surgido de los abismos más umbríos, cubierto de algas y tierra salobre . . ." (87). Pensamos que esta definición habría sido muy del agrado de Barral por lo que tiene de profundidad y de mar, pues él rechazó siempre todos los modos posibles de superficialidad y adocenamiento que han invadido nuestra civilización. Su obra, que es un esfuerzo constante de racionalizar e intelectualizar sus emociones estéticas, tiende a romper con los usos establecidos del lenguaje.¹⁹ Obsesionado por la búsqueda de la palabra exacta, del adjetivo preciso, es frecuente que las palabras pierdan sus significados comunes, a favor de contenidos etimológicos marginales.

Aunque Barral es escritor de lengua castellana, se mueve en dos ámbitos lingüísticos diferentes: el del mundo barcelonés de la editorial, de los negocios, que es castellano, y el de Calafell y el mar, catalán. En Años de penitencia, en esa bella sección llamada "Calafell y la cuestión del lenguaje" expone la dificultad que con que tropieza al querer encontrar una equivalencia castellana a las locuciones locales del universo mítico de Calafell, "su geografía fundamental", como la denomina Alberto Oliart. Y leemos:

Pienso que una tal dificultad en nombrar cosas y experiencias de tan viva presencia ha desarrollado en mí el instinto de sustituir el nombre de los objetos y de las situaciones por la descripción o la sugerencia de su forma, instinto que configura un aspecto de mi

estilo literario y que a menudo asoma a mi conversación. La resistencia a ciertos nombres ha hecho mi elocución preferentemente adjetival y a menudo de alusión indirecta . . . (82).

En Pel car de fora. Catalunya des del mar, una de las dos entregas que escribió en catalán, pretende rescatar del olvido unas costumbres y unos modos de vida que conoció en su niñez. Usando el dialecto de los pescadores, la jerga de la gente del mar, hace un esfuerzo por nombrar ese mundo marino en trance de desaparición. Son voces, expresiones, que de no haber sido fijadas en un texto se hubieran perdido, ya que los objetos y las funciones que nominaban ya pertenecen al pasado. Pel car de fora. Catalunya des del mar es un libro de relatos, "resumen de docenas de viajes reales, hechos y repetidos a lo largo de los años . . . La impostura es probablemente la misma que en muchos relatos antiguos, diarios fingidos de bitácora de un viaje único . . ." (Preámbulo a Catalunya des del mar). El viaje se utiliza como forma de encuentro con la propia subjetividad, como la necesidad de inventar la propia subjetividad escogiendo entre opciones morales en las que no hay autoridad que no sea la propia conciencia. Para que la narración resulte verosímil, el narrador se vale de unos giros lingüísticos convencionales característicos de esa región catalana y de ese grupo específico de hablantes, pues, ni siquiera el lenguaje propio del mundo marino va a poder resistir el embate de los tiempos. En "hombre en la mar", de 19 Figuras de mi historia civil, uno de sus poemas mas entrañables leemos:

Lo sé. Desaparecerán los últimos,
sus barcas
demasiado pesadas envejecen,

y esta vez para siempre, en la dorada
 hoz de arena finísima
 que ahora
 pueblan de parasoles los bañistas.

Las bellas herramientas,
 los instrumentos de la mar, más nobles
 según los muerde el tiempo,
 se arruinan en el patio de la casa alquilada
 por piezas, que las lunas
 adversas ya no cercan como antes.
 Y cada vez son menos
 los mástiles y menos
 marineros los hombres que se embarcan (70,IV 1-16). ²⁰

En La obra poética de Carlos Barral, Carme Riera llama la atención sobre la paradoja que representa la creación literaria de este escritor, pues siendo uno de los autores más conocidos, su poesía es la más desconocida y la menos estudiada de su grupo generacional. ²¹ El relegamiento a que se ha visto sometida la obra poética de Barral se debe, en primer lugar, a la repetición por parte de la crítica de que el discurso del poeta catalán es hermético y difícil, y, en segundo lugar, a que las referencias culturales y el tipo de poesía culta que representaba no tenía nada que ver con lo que se estaba escribiendo y publicando, en aquel momento, en el panorama nacional. Barral logra con Metropolitano (1957) la fama como poeta auténtico y maduro, pero también como un autor hermético y difícil. Alberto Oliart alude a tres motivos que caracterizan la dificultad de Metropolitano: una poesía muy culta con empleo de arcaísmos, tecnicismos, junto a una sintaxis "descoyuntada" y barroca, a ello añade "un significado oculto, aludido, sugerido y no patente" (1990, 32). Todo ello aleja este libro de las maneras poéticas de los años cincuenta. Luis García Montero afirma:

El trabajo literario consiste aquí en la construcción de un universo lingüístico personalizado, meticulosamente hecho según la elección de un vocabulario y una sintaxis diferenciadora . . . Se provoca así una tarea de originalidad en el idioma, la delimitación en los poemas de un territorio personal . . . (1990, 26).

El interés por el rigor, por la precisión idiomática caracteriza la obra de Carlos Barral. En Metropolitano el léxico es de un despliegue verbal en todas direcciones, y notable es al respecto el estudio de Carme Riera sobre el uso de los "étimos". El poeta escoge una serie de términos cuyos significados actuales son distintos de los que tuvieron en su origen, el plano connotativo se oculta detrás de una polisemia histórica que ha ido cegando la raíz original de la palabra, de este modo, se amplía la significación del término, añadiendo al actual el originario, lo que le permite un ejercicio plurisignificativo que tiene carácter intensificador.

Si rastreamos la obra poética de Carlos Barral, encontraremos una abierta exigencia de intertextualidad -- la presencia de numerosas citas y epígrafes --, y una mantenida elegancia en la elocución.²² Según Dario Puccini, Barral asimila consciente y deliberadamente los textos ajenos para revalorizar el acto de la escritura y para "reavivar y dar dinamismo a los textos propios" (90). El diálogo con otros textos es frecuente en esta poesía, aquí podríamos traer a colación lo que Luis García Montero escribió al referirse a la poesía de Jaime Gil de Biedma, se "nos hace una invitación personal a la cultura como espectáculo" (1990, 115). Carlos Barral comparte con Jaime Gil de Biedma unos vastos conocimientos de la poesía escrita en varias lenguas (italiana, francesa, alemana, inglesa), y una lucidez manifiesta en los poemas,

que son una puesta en escena de su inteligencia. La lectura de la obra de ambos se convierte en una tarea hermeneútica no siempre fácil, pero siempre fascinante.

3.3.1 Lo mediterráneo y Carlos Barral

El Mediterráneo ocupa en la obra de Carlos Barral un lugar privilegiado, no sólo en su poesía sino también en sus memorias. Y es precisamente en "Memorias de la infancia", dos capítulos pertenecientes a su obra inacabada e incluidos después en Años de penitencia, donde nos relata sus primeros recuerdos en los que "su íntima relación con el mar y sus elementos" es bien patente (Rafolls, 29). Refiriéndose a la gestualidad que aprendió de los pescadores, y que, luego, formaría parte del personaje poético Carlos Barral, apunta el narrador en segunda persona:

Pero esta gestualidad te iba configurando y, sobre todo, se iba depositando en la primera memoria mucho antes y mejor que las nociones aprendidas. Es curioso que no recuerdes nada de lo que te explicaron en el aula de las monjas pajariles. . . . La mar litoral y sus gentes comenzaban a ser, antes de que tú despertaras al arte de la memoria, un mundo y un lenguaje privados en los que empezabas a moverte con la misma habilidad que todos los adultos, imitados y distantes ("Memorias de la infancia", II, 52).

Desde su primera niñez, el mar es para Carlos Barral, frente a las limitaciones de todo tipo simbolizadas por la ciudad, el sentimiento de libertad total. El Calafell reinventado con ayuda de la memoria creativa se convierte en

un lugar mítico, donde viven seres monstruosos, como el pez martillo, y en el que podrían surgir en cualquier momento aventureros de cualquier punto del globo, llegados en galeras remotas ("Memorias de la infancia", II, 53).

Calafell era el mito de la infancia feliz. De cuanto recordaba de antes de la guerra civil, eran las largas temporadas en Calafell las que contenían todo lo exaltante y todos los pequeños acontecimientos que, me parecía a mí, me identificaban como una persona totalmente distinta a los demás. Calafell era el paisaje y la historia de donde procedían todos mis secretos y las recetas particulares de mi modo personal de existir. . . (Barral, 1990, 57).

El mar Mediterráneo, concretado en ese espacio familiar, supone para el narrador la liberación física y mental, el escape de las obligaciones profesionales, que le hace sentirse parte del cosmos. Carlos Barral ha perseguido siempre los paisajes marinos, pero es en Calafell donde siente que tiene sus raíces. Los viajes por la costa a bordo del "Capitán Argüello" forman parte de los disfraces de los personajes que representa de sí mismo, pero sin lugar a duda, la de hombre de mar era, junto a la de poeta, la identidad que más le gustaba de todas cuantas poseía. A pesar de su extensión, transcribimos un fragmento que, por un lado, ejemplifica de modo perfecto la conexión existente entre el mar y su creación literaria, y por el otro, es un buen exponente del lirismo de su prosa:

Pero el caso es que, aunque las navegaciones con el "Capitán ..." se fueron haciendo incómodas, sus compensaciones sensuales han persistido a lo largo del tiempo. No solamente la constatación de un paisaje, el único que realmente me conmueve de la tierra patria, que progresivamente deteriorado, se ve tan sólo persistir desde cierta distancia, desde la perspectiva marina; . . . soledades del delta con un lejano olor de juncos corrompidos o de tristeza del Montsia, cuando emerge de pronto como una isla oscura, es también la imagen de mí mismo. Me sé auténtico, congruente, apoyado en el codaste y casi colgado de la caña, . . .

pensando en cualquier cosa y recibiendo en la cara y en los brazos las salpicaduras de la amura que va moteando de blanco la camisa . . . Estoy disfrazado de Padrón Alessio de I **Malavoglia**, pienso, pero este es el momento de ponerse a pensar en el poema imposible, aquí encontrar el tono será más fácil. Generalmente, me pierdo en consideraciones previas y se lleva el hilo del poema una gaviota hambrienta y arriesgada que pasa demasiado cerca, o una nubecilla que indica que la costa se hará visible de un momento a otro. Y vuelvo a fijarme en el anillote de madera dando tirones hacia arriba, bailando sobre el almagre del escudo de proa. Y en mí mismo, tan idéntico a lo largo del tiempo, envejeciendo como un objeto inanimado. Y sonrío (Barral, 1978, 125-6).

Aunque la meditación sobre la decadencia aparezca predominantemente en algunos poemas de sus últimos libros, Usuras y figuraciones y Lecciones de cosas, el tema del "tempus fugit" atraviesa toda su poesía. Para algunos críticos la temporalidad es el gran tema de la obra barraliana, un tiempo sincrónico en el que se anudan referentes históricos lejanos, objetivizando los efectos del paso del tiempo en el sujeto poético. Tomás Sánchez y José M. Diego estudian el recurso de la acumulación sincrónica, que como ejemplo de simultaneidad destruye las secuencias temporales en el presente mental en que transcurre el acto de la creación del poema. En 1985, Carlos Barral comentaba en una entrevista que los temas constantes y recurrentes de su poesía eran: "el horror a morir, el horror a la decadencia y la sensación del transcurrir del tiempo" (Rodríguez, 34). En esa misma ocasión manifestaba: "a mí me parece que el mar tiene más que ver con el tiempo que con la tierra, puesto que ésta tiene memoria y el mar no, y es lo único que se parece al presente o al no-tiempo a nuestro alcance en el mundo físico" (31-40). Barral adjudica, aquí, al mar una función meramente simbólica de intemporalidad,

pero el agua con sus constantes movimientos, con sus cambios y flujos adquiere también una categoría temporal. El poeta se contradice, en su obra el sujeto poético tiene clara conciencia de su continuo pasar, como un presente en situación de devenir eterno y, por tanto, incluido en la temporalidad, en la sucesión.

En todas sus entregas poéticas desde Aguas reiteradas hasta Lecciones de cosas, veinte poemas al nieto Malcolm hay poemas que mencionan el mar o la lluvia, en definitiva el agua. Federico Campbell considera a Carlos Barral un poeta del agua, y afirma que está presente en un treinta y siete por ciento de su poesía (247). Esa recurrencia, según Carme Riera, "era previsible" por la importancia del mar en la biografía de Barral y por ser "el más sensual de los cuatro elementos, lo que conecta muy bien con una poesía que se caracteriza por su enorme sensualidad" (Riera, La obra poética, 110). Fanny Rubio señala que junto a Jaime Gil de Biedma Barral es el poeta "mejor dotado para relatar el mundo sensorial de ese sujeto literario que se debate entre la nostalgia de un tiempo lleno de reflejos, de una belleza que ya fue y el horror a morir . . . " (1990, 23). Alberto Oliart, por su parte, alude al hedonismo mediterráneo de su amigo, al que califica de "una de sus características vitales", pero lo ve impregnado de resonancias de los poetas clásicos griegos y latinos, de ahí su equilibrio, su contención, y su rigor en el discurso poético. De hecho lo ve "más intelectual que sensual" (38). El propio Barral se consideraba "un autor del bajo clasicismo latino".²³ Para nosotros transitar por su itinerario poético es dar con una creación verbal en la que se conjugan inteligencia y

sensualidad, elementos que vamos a encontrar en la poesía de Francisco Brines.

En la obra de Carlos Barral se contraponen dos espacios: el de la ciudad como una unidad en la que se desenvuelven las relaciones humanas, donde colisionan a la vez múltiples espacios menores, y el de Calafell o lugar del ocio, del recreo. En su ensayo, "El mito de Calafell, refracción urbana", Luis Izquierdo expone que sin el universo urbano de Barcelona, no habría poemas referentes a Calafell o a la Naturaleza, para él la creación de Barral nace en la "geometría regular del famoso Ensanche" y prosigue:

En el proceso de exploración expresiva del poeta parece brillar siempre una estrella polar inasequible, la de la calma a alcanzar en el apartamento de Calafell. Y esto es definitivamente urbano; arraiga por lo demás en la nostalgia por una vida noble y de artesanos arriesgados, por unas gentes que retornan un pulso existencial no contaminado de mera palabrería y estrategia rampantes . . . (24).

La ciudad lejos de constituir una arcadia personal, enmarca la existencia cotidiana del personaje posmoderno que busca en sus pequeñas escapadas al mar o a la montaña, el "locus amoenus" que le falta en su ambiente urbano. La tesis de Izquierdo no diverge mucho de lo escrito por Dionisio Cañas en "La mirada urbana", primer capítulo de su libro El poeta y la ciudad:

Nosotros consideramos la ciudad como parte de un dispositivo, un disparadero, del fluir poético, no exclusivamente como un espacio referencial. Si la imaginación es, en parte, una forma de defensa contra la realidad (no una evasión de ella), el objeto que desencadena este mecanismo de defensa imaginativa, en el caso de nuestros poetas, es la ciudad (18).

Carme Riera en "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos", al referirse a la obra de Jaime Gil de Biedma y a la de Carlos Barral pone de

relieve la alternancia entre lo urbano y lo lugareño en la creación de ambos, sin embargo apunta que "priman los aspectos metropolitanos" (61). Para ella el espacio referencial de Metropolitano, aunque no hay ninguna reseña explícita, es Barcelona. Nosotros, por nuestra parte, no hemos encontrado en todo el libro una geografía física que responda a un lugar concreto.

El epígrafe de Eliot "un lugar de desafecto", que abre Metropolitano y da título a la primera composición, al mismo tiempo que actúa de referente interno que penetra el poema, avisa al lector del tipo de poesía que le espera: una poesía sobre un mundo enajenado y falto de afecto. Las experiencias urbanas de los personajes poéticos van tejiendo el libro de estructura simbólica sobre la bajada del hombre al subterráneo, que, por su misma ambigüedad, se puede referir al descenso del ser humano a los infiernos, o a esa zona oscura de la ciudad, que se llega a convertir en el poema en una ciudad abstracta y universal. Sobre la polivalencia semántica de la voz "metropolitano" ha señalado Carme Riera que hay que tomar el significado etimológico de "meter polis", la ciudad como la entraña social donde todo ocurre, por otra parte alude también al espacio subterráneo del suburbano. Para Jaime Gil de Biedma esta composición "es en gran parte un poema acerca de las relaciones del hombre con sus semejantes, pero es sobre todo un poema acerca de las relaciones del hombre con las cosas por él creadas, o interpretadas, que es otra forma de crear . . ." (41-42).

La ciudad postmoderna ha dejado de ser un microcosmos para convertirse en un universo nuevo, capaz de albergar todo tipo de experiencias

y modos de vida regidos por la velocidad, el anonimato y la fragmentación, donde queda poco espacio para el individuo y sus necesidades. "En la posmodernidad el poeta no se angustia sólo por la muerte, sino que su vida diaria es un mundo de inseguridades, indecisiones, dudas . . ." (Cañas, 44). Carlos Barral encaja perfectamente dentro de esta descripción; sus memorias están llenas de páginas en las que menciona los problemas de tipo económico, la angustia por salir de una situación financiera precaria, los miedos sobre el futuro.

La soledad y la alienación son el resultado de un mundo en que el hombre ha pasado de ser sujeto a ser objeto; el poeta, como dice Cañas, "se limita a dos referentes esenciales: el cuerpo y la imaginación" (44). En los restantes poemas de Metropolitano las relaciones del hombre con sus semejantes se hallan impregnadas de erotismo, pero en "Mendigo al pie de un cartel", aquél es inaccesible para el tullido, su condición física le impide el contacto con otro cuerpo. La exclamación "¡Oh piel feliz, no ocultas / en tus odres la sombra confinada!" pone en evidencia que ni el placer sexual compartido, puede ser accesible a todos. La relación erótica es percibida como una más, sujeta a los mismos imperativos que aquellas otras que han convertido al mundo en un universo dividido en jerarquías.

Perteneciente a Usuras y figuraciones es el poema "Parque de Montjuich", retrato de la ciudad condal y de la burguesía barcelonesa. La cabeza del poema se inicia en forma de carta, en tono narrativo; el punto de vista del personaje poético es el de un forastero que desde la balaustrada del parque

observa y describe la vista panorámica del puerto y de la ciudad condal. Es un paisaje netamente urbano de campanarios, de torres y chimeneas, de tejados y cresterías de Gaudí, en el que se mezclan los vestigios de un pasado histórico con los de un presente industrial. Después de darnos esta visión desde el promontorio de Montjuich, el hablante poético desciende al corazón de la urbe, y nos dice:

Estuve en la ciudad, vi sus recodos
cristianos de piedra polvorienta,
sus avenidas de Rubén, sintaxis
preciosa de sus barrios mercantiles (27-30).

Llama la atención del lector la adjetivación de esta estrofa. Los "recodos cristianos" son por su capacidad de síntesis particularizada la sinécdoque de una descripción del barrio gótico barcelonés, cuya piedra no es antigua sino "polvorienta", adjetivo que la despoja de cualquier resto de esplendor. La voz más positiva es la que describe a las avenidas del modernismo catalán, la amplitud de éstas, frente a la estrechez de los callejones de la parte antigua de la ciudad, parecen responder mejor al ansia de libertad del sujeto poético. También debe destacarse el interés de éste por recrear la arquitectura de Barcelona; formas, volúmenes, y materiales de construcción y decoración van trenzando el poema, lo que enlaza de forma maravillosa con lo que versos más abajo nos dirá sobre los barceloneses: "Parece / que tienen muchos hijos que estudian Bellas Artes, / cerámica o diseño" Barcelona es, para el personaje poético, una ciudad de artistas con una tradición que se ha transmitido de generación a generación. Si la primera parte del poema es un

cuadro descriptivo de la geografía urbana de la metrópolis mediterránea, la segunda se refiere a sus habitantes:

Gente afanosa, dicen con aire muy urbano,
en general no feos. Muchachas recelosas (31-32).

Gente que mira poco.
No hay viejos en los parques (36-37).

He preguntado, he visto, las familias
ricas venden sus casas con jardín.
Parece
que tienen muchos hijos que estudian Bellas Artes,
cerámica o diseño, y que así aprenden
la lengua prohibida de sus padres.
Luego son comerciantes, gente seria
fiel a la ley de cada grupo. En tanto
defienden con fiereza sus derechos
de pueblo sojuzgado que fue grande
en tiempo de sus reyes de góticas insignias
y aun después que inventaron una industria
mediocre que los hizo esclavos
de un orden diminuto. Mas los chicos
lo ignoran o lo fingen. Y es hermoso
como es hermosa la ciudad y el campo
que la viste. Belleza sin tamaño (38-54).

En medio de esta visión irónica de la Barcelona mercantil y de la crítica al carácter burgués de sus ciudadanos, el personaje poético hace referencia a la represión sufrida por Cataluña durante la época franquista al mencionar "la lengua prohibida de sus padres" y la abolición de los fueros que no se resignan a aceptar, "defienden con fiereza sus derechos / de pueblo sojuzgado que fue grande/ en tiempo de sus reyes de góticas insignias". Carme Riera alude a este componente en su ensayo "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos" y compara este poema a "Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera", de Jaime Gil de Biedma, donde hay un mayor

planteamiento ideológico, más crítica social, pero ninguna referencia a la situación de opresión ejercida por el poder central contra Cataluña. "En este sentido . . . las opiniones del poeta Barral constituyen una de las pocas aportaciones hechas en defensa de Cataluña por un poeta de lengua castellana en los años setenta" (Riera, R.Occidente, 1990, 69).

Las conclusiones que corresponden al desarrollo del poema, se sostienen por sí mismas, no se podía esperar un final climático. El poema termina, pues, irónica y anticlimáticamente:

Una ciudad, discreta, noble y hospitalaria.
Rectilínea y sin plazas. Tal vez interesante.
Una ciudad, querida, en que tú y yo no
viviríamos a gusto. Y, sin embargo,
por la que no me importa haber pasado (55-59).

El viajero que había divisado la ciudad desde el Montjuich, se despidió de ella sin ningún tipo de nostalgia, más bien con una gran frialdad. Es otra vez Carme Riera, la gran conocedora de la obra de Carlos Barral, la que alude a la intertextualidad de esta estrofa y a su deuda con Cervantes. La "versión libre" de un fragmento del capítulo LXXII de la segunda parte de El Quijote enriquece el poema y crea una distancia emocional y estética entre el yo y su personaje, entre el texto y el lector. Cervantes escribía:

Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros,
hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los
ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio
y en belleza única. Y aunque los sucesos que en ella me han
sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los
llevo sin ella, sólo por haberla visto . . . (563).

Esta composición barraliana es un buen exponente de la intensidad de una conciencia, de una inteligencia, en lugar de un estado anímico. Barral,

glosando a Cervantes, al mismo tiempo que se inserta en la mejor tradición de panegírico y elogio de ciudades, desacraliza la palabra poética al convertirla en un juego intertextual.

La crítica a la sociedad a que pertenece, y su necesidad de salir a lugares donde no sienta los límites e imposiciones de su clase, empujan al personaje poético al mar en busca de la libertad. "Hombre en la mar", el poema más extenso de toda la creación barraliana, cierra el poemario 19 Figuras de mi historia civil. Es un libro clave en la ejecutoria poética de Barral y el que quizá más lo identifique con sus poetas amigos, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, al fundir armónicamente la materia personal y la historia colectiva en un impulso que revela una radiografía íntima y a la vez social de su clase social en el ambiente de posguerra. Los recuerdos aportados por la memoria se organizan en diecinueve "figuras" que "narran" la biografía del sujeto poético. Es un evocador diario de su infancia y adolescencia que, más tarde, se articularía en la prosa de Años de penitencia y Los años sin excusa, como ya dejamos dicho al comienzo de la sección sobre Carlos Barral.

"Hombre en la mar" es una extensa meditación sobre la relación entre el mar y el personaje poético, que en este caso está muy cercano al yo del autor. El tono del poema es confesional y conforme va avanzado aumenta la intimidad y la lucidez del yo lírico. Calafell y el mundo de los hombres de mar componen el marco referencial. Estructurado en cinco partes, que pueden considerarse piezas independientes, unificadas por su forma evocativa y por su

temática marinera, pueden leerse por separado. Varios de sus versos son una reflexión metapoética. En la primera sección, el personaje poético rememora la confraternización de los pescadores con el niño, por sus conocimientos sobre la pesca y la navegación. Los marineros lo aceptan como a uno más de ellos "me llevaban con ellos muchas veces; / me regalaban el quehacer del hombre". El universo del mar era, para el protagonista, el espacio del ocio, del tiempo libre, sin haberse percatado nunca de la dureza de ese tipo de vida para los pescadores y sus familias, ni de la amenaza y el peligro que el Mediterráneo podía constituir para las existencias de los que faenaban por él. El narrador se detiene y reflexiona para llegar a la conclusión de que todos sus conocimientos marítimos resultan ser una "ciencia lujosa" de señorito bugués, mientras que para los marineros el mar es su único modo de subsistencia.

No supieron contarme
o no pude entender cómo era aquello
en los días peores, las amargas
semanas de paciencia (I, 20-24).
en los días confusos,
cuando el mar de borrosos contornos
es sólo un cascote de vidrio
semienterrado en el fango, (I, 28-31).

Izquierdo considera "Hombre en la mar" un ejemplo de poema urbano porque "el microcosmos marinero aparece expresado con la creciente melancolía de quien sabe que esa realidad no es sino su sublimación. La realidad de esas gentes es el espejismo del poeta; pero redobladamente, de todo ello hará su emblema distintivo . . ." (24).

La segunda parte está configurada sobre la complicidad del mar en materia amorosa, son momentos de exaltación erótica en los que el poeta nos ofrece vívidos recuerdos sensuales:

Y ¿tú, amor mío, agradeces conmigo
las generosas ocasiones que la mar
nos deparaba de estar juntos? ¿Tú te acuerdas,
casi en el tacto, como yo,
de la caricia intranquila entre dos maniobras,
del temblor de tus pechos
en la camisa abierta cara al viento? (II, 1.7)

Y casi
nos bastaba un ligero contacto,
un distraído cogerte por los hombros
y sentir tu cabeza abandonada,
mientras alrededor se hacía triste
y allá en la tierra, en la penumbra
parpadeaban las primeras luces (II, 20-26)

La parte tercera retoma el tema de la pesca. La visión poética y mítica del mar por parte del yo lírico no puede estar más lejos de la realidad de los pescadores, el sueño de aventura compartida se empieza a desmoronar, en la conciencia del personaje aflora la conciencia de diferencia en la clase social. El mar también es un espacio histórico, plural, mercantil y degradado, como la ciudad de Metropolitano.

Era del todo claro
que yo no había perdido mi jornada
y del todo inexacto
que fuésemos iguales, ni siquiera
en la mar, mientras durase
aquella fuga más allá
de las costumbres
No el dinero sino
el modo entrañable de acecharlo (III, 37-44).

En las dos últimas partes, IV y V, aumenta el tono emocional. Las primeras estrofas de la sección IV son un canto elegíaco al Calafell de la infancia condenado a desaparecer bajo la masa del turismo que transforma el paisaje -- destruyendo su belleza original --, las costumbres y las ocupaciones de sus habitantes, y con ello la pesca, un oficio tan viejo como la misma historia del hombre. En unos de sus versos leemos: "converso con los viejos / torcidos por la mar como ya nunca / se torcerán los hijos de sus hijos". Luego el yo poético medita sobre sí mismo adoptando una postura autocrítica de gran sinceridad, lo que le concede un alto valor moral a su palabra:

He enterrado mi infancia,
me he querido a mí mismo en un distante
paisaje con tormentas
y con peces enormes, espantosos,
e incluso con naufragios, porque hacía
más rica mi experiencia, más airosa
mi exagerada jerga marinera.
Sólo ahora, pensándolo,
mirando el mar inquieto en la noche de octubre,
las luces azarosas
mecidas por el viento allá en el horizonte,
apruebo cuanto ocurre (IV, 42-53).

Tomás Sánchez y José M. Diego manifiestan que a partir de esta sección IV "el proceso del poema podría definirse como un gradual desentrañamiento cognoscitivo, en la medida que existe una simultaneidad entre el acto de escribir el poema, su contenido y su lectura . . ." (154). Sin embargo, la desmitificación total se hace muy difícil porque atenta contra la memoria más personal del poeta.

Cierto, parece poco
importante,
superfluo que me duela haber querido

detener unas ruinas que, en el fondo,
 eran sin duda hermosas. Pero ¿cómo
 corregir el recuerdo sino en este
 acto de contrición y ver el mundo,
 el más íntimo mundo que conozco,
 sin quererme contar en su leyenda? (IV, 54-62).

El yo recordado, al identificarse totalmente con los pescadores, crea un personaje de sí mismo; el sujeto poético nos dice: "en las pasiones de la inteligencia, / por miedo a sorprendernos, por costumbre, / pensamos a través de un personaje", y es precisamente la configuración del personaje literario uno de los temas que vertebra la creación de Carlos Barral, tanto en su obra lírica como en la narrativa. De La obra poética de Carlos Barral hemos extraído este fragmento:

Aunque, como es lógico, el sujeto poético y el poeta no son una misma persona y a menudo en el poema aparece el personaje imaginado, prolongación del autor, y no el autor mismo, muchos de los acontecimientos descritos en Diecinueve figuras de mi historia civil fueron vividos por Barral, ya que se insiste en su autenticidad en Años de penitencia y Los años sin excusa. Pese a ello, y aunque la correspondencia con la realidad no sea pertinente en este análisis, debemos señalar que en las memorias Carlos Barral es bastante infiel, de ahí que el personaje que recuerda pueda tener poco que ver con el recordado (Riera, 59).

A menudo lo evocado provoca una reflexión en la que el personaje literario expresa su punto de vista actual, produciéndose un desdoblamiento. La meditación en el escenario de Calafell es un pretexto para "anudar la memoria", para rememorar la infancia y adolescencia, y rescatar del olvido el "tiempo perdido"; pero también es un reflejo que desencadena la imaginación ante lo difuminado que aparece el pasado en el presente del narrador. José Luis Izquierdo comenta el inicio del poema V, al que considera "paradigmático

del enlace físico/mental que ilustra con rigor esta poesía", y lo ve como un ejemplo más de la nostalgia que el narrador urbano siente por los oficios del mar (24):

Mientras tengo el anzuelo entre los dedos
torpes, que en estos meses
ha perdido su oficio de tenaza,
y doblego el sedal titubeante,
anudo la memoria (V, 1-5).

El uso de un léxico marinerero muestra una decidida voluntad, por parte del sujeto, de relacionar el ámbito pescador con el más íntimo y personal de la memoria. El poema pasa de un plano que parecía ser meramente descriptivo o otro de carácter moral. Los recuerdos sirven de base a una reflexión que nos muestra el punto de vista actual del sujeto poético.

Dejo mi anzuelo, voy
caminando despacio hacia la orilla
tinta del sol poniente.

Paso a paso
me hundo más en la rosada penumbra
y escucho distraído
cada golpe de mar hasta que muere
rodando ya muy lejos

Cada golpe
de mar.

Cierro los ojos
y me abandono hacia el rumor, me dejo
atraer por el vértigo, ya libre
y solo, cuando el filo
repentino del agua me sorprende
a mitad de una imagen:

Las colinas,
mole oscura y cautiva
del país, a la espalda ...

¡Todo vuelve
a enturbiarse en los vicios de la imaginación!
Ah, y, sobre todo,
que no puedo mirarlas.
Las colinas
son más negras,
profundas y siniestras de lo que imaginaba (V, 52-77).

Con voz propia y rica en registros del mundo marinero, "Hombre en la mar" es una composición clave dentro del corpus poético barraliano, el personaje poético, persona adulta entrando en la madurez, recurre a la memoria para observar al niño y al joven que fue. En los cinco poemas que constituyen esta creación, el lector penetra en los núcleos temáticos más importantes de la obra lírica de Carlos Barral, aunque falta el tema del envejecimiento que aflorará en libros posteriores.

El mar ocupa no sólo en sus poemas sino en toda su obra un lugar privilegiado. Su obsesión por la belleza de la palabra y la forma, le lleva a una rigurosísima selección de términos, a una interminable experimentación con el lenguaje, con una visible predilección por las voces con valor metafórico y polisémico. El discurso de Barral es altamente sensual por sus constantes referencias al mundo de los sentidos y de las sensaciones, evocado principalmente a través de adjetivos, esta sensorialización de los objetos que Barral busca en su creación hace que Carme Riera lo enmarque dentro de la tradición de Góngora y Villamediana (La obra poética, 166). La preocupación por la transitoriedad y la decadencia de todo tipo se hace más patente en las obras posteriores del escritor, el libro de poemas que estaba escribiendo cuando murió, lo había titulado Extravíos, "que sin duda implica el extravío de

la vida y la inevitable proximidad de la muerte, así como todas las pérdidas que esta supone" (Rafolls, 29).

Barcelona, la metrópolis junto al Mediterráneo, fue la ciudad natal donde vivió el personaje público Carlos Barral; pero donde el personaje representado se parecía más a sí mismo, era en el mar y junto a él, su prosa se convierte en poesía y su poesía es más lírica cuando asoman las imágenes del Mediterráneo: el alma marinera y la poética iban a la par en Barral. En sus memorias relata la gran revelación y la fascinación que supuso su primer encuentro con Grecia, cuna del espíritu mediterráneo de la existencia, "persistencia de una hospitalidad milenaria, extrema familiaridad con el paisaje, sobrevivencia de un mundo todavía muy puro en el que mantienen admirable equilibrio la generosidad y el equilibrio . . ." (Barral, 1978, 74). El narrador Barral se reencuentra con una geografía mediterránea que es la de los sueños y con una forma de vida en perfecta congruencia con el habitat; pueblo y paisaje se funden en un equilibrio clásico de belleza. El mar le acompañó hasta su última obra planeada, una novela inconclusa, El azul del infierno, en la que el mar constituye el marco ambiental donde se desarrolla la acción e intriga de la narración (Rafolls, 29). De todos los escritores de su grupo generacional no hay ninguno en el que la presencia del mar sea tan constante como en Carlos Barral, y la presencia temática de la vida del litoral en su obra ha hecho que ésta ya haya entrado a formar parte de la tradición de la mediterraneidad en nuestras letras.

3.4 Jaime Gil de Biedma y la poesía de la ciudad

"La ciudad ocupa un lugar especial en el sistema de símbolos elaborado por la historia de la cultura", ²⁴ que es perfilada, casi siempre, a través de los nombres literarios. Y Barcelona, junto con otras ciudades, asume el papel de escenario, trans fondo, interior, clima, espacio literario, de la desorientación universal, en los poemas de Jaime Gil de Biedma. Poesía de la escisión, del análisis y de la reflexión, advierte sin emociones el mal original de la vida -- envejecer, morir --, afirmando incesantemente el principio del placer aun siendo consciente de la inevitable victoria, no solo biológica, sino histórico-política, del instinto de muerte. Porque aunque "toda vida humana es un fracaso, el aceptarlo es la condición previa para no llegar a él" (Zambrano, 20). La poesía de Gil de Biedma tiende a esa gracia purísima e indiferente, a una tersa transparencia que deja aparecer íntegramente, sin mediaciones, el oscuro fondo de la vida en la límpida superficie de las cosas tal y como son.

Al contar su historia como testimonio de una experiencia temporal y personal, el protagonista poético cuenta también la historia de los hombres de su época y con ello eleva cada dato biográfico íntimo a la categoría de situación válida para los demás. Junto a la verticalidad y profundidad de esta poesía, que en una primera lectura rápida puede pasar desapercibida, el sujeto lírico logra un resultado de extraordinaria concentración y densidad y recupera

la dimensión de la anchura. La extensión de la vida, el corte ancho y la amplia panorámica de la existencia cotidiana convierten el fluir de la vida en poesía. La claridad, que es, sin duda, un milagro de su lírica, nace de una profundidad que conoce toda la gama del deseo. Su poesía, que habla a todos, proclama la melancolía de la vida inaferrable y la gracia de la plenitud alcanzada por un instante. Con él, la ciudad expresó una indomable aunque dolorosa gracia del deseo exento de toda represión.

Yuri M. Lotman, que ha indicado el valor modelizante del espacio en el texto literario, divide la semiótica urbana en dos esferas: "la ciudad como nombre" y "la ciudad como espacio". El nombre de Barcelona nos remite a la civilización mediterránea fenicia que dejó todo tipo de vestigios en el suelo catalán, así como a "Barca" nombre de la estirpe a que pertenecían los generales cartagineses que lucharon contra Roma en las guerras púnicas. En su categoría espacial, Barcelona corresponde al grupo de "ciudad excéntrica", situada a orillas del mar, a un extremo del espacio cultural, donde se actualiza la oposición natural-artificial. Este tipo de ciudad, según Lotman,

ha sido fundada en oposición a la Naturaleza y se encuentra en lucha con ella, así que cabe interpretarla en un doble sentido: por una parte, como victoria de la razón sobre los elementos y, por otra, como una perversión del orden natural . . . (Lotman, 7).

La ciudad es generadora de cultura en cuanto en ella se mezclan un sinfín de textos y códigos diversos, pertenecientes a diferentes lenguas y niveles.

Al unir códigos y textos diferentes en cuanto a estilo y significación nacional o social, la ciudad realiza hibridaciones, recodificaciones y traducciones semióticas que la transforman en

un poderoso generador de nueva información. Fuente de tales colisiones semióticas es no sólo el encuentro sincrónico de formaciones semióticas heterogéneas, sino también la diacronía: las construcciones arquitectónicas, los rituales y ceremonias urbanos, el propio plan de la ciudad y miles de otros restos de épocas pasadas actúan como programas codificados que generan permanentemente los textos del pasado histórico. La ciudad es un mecanismo que recrea una y otra vez su pasado, que obtiene así la posibilidad de encontrarse con el presente en el plano de lo sincrónico. Ciudad y cultura se oponen al tiempo (Lotman, 11-12).

Desde los primeros textos artísticos de que tenemos noticia, la ciudad ha ocupado un puesto importante en la literatura. La fascinación que ha ejercido en el observador desde los comienzos de la historia, se debe a la dualidad de su imagen, por un lado, la mimesis del espacio real donde se desarrolla la vida, por el otro, el símbolo máximo de la aptitud creadora del ser humano, capaz de haber desplazado la atención puesta en el mundo natural a un artefacto construido por el hombre.²⁵ A ello hay que añadir la seducción que causa esa conjunción de pasado, que se hace presente, y de un presente, que tiende al futuro, materializado en una calle o en una plaza, que le permite al paseante, sin moverse del lugar, viajar en el tiempo, un tiempo no rectilíneo sino continuo y contradictorio, que va adelante y atrás volviéndose cada vez sobre sí mismo, interrumpiendo la sucesión de las cosas y haciéndolas todas simultáneas, alienando estaciones y épocas diferentes y lejanas.

La fisonomía y el carácter urbano le viene dado a la ciudad, por el juego entre espacios urbanísticos y arquitectónicos, constituyendo lo que Hugh Ferriss había denominado en 1922 "un record of civilization".²⁶ El interés de los poetas del cincuenta por enmarcar la realidad a través de las coordenadas

espaciales está también relacionado con la necesidad de ordenar el caos, de clasificar los objetos en función de esos dos puntos de referencia elementales en la percepción humana: la horizontalidad y la verticalidad.

La arquitectura constituye, por una parte, una fuerza ordenadora de la realidad social e individual. Ella es un artefacto, un instrumento de manipulación de la realidad. Pero, al mismo tiempo, la arquitectura visualiza, esta realidad de la cultura y la dominación, la muestra como realidad espacial, la pone de manifiesto como valor simbólico. Ambos aspectos son complementarios, y definen aquella dimensión artística por la cual la arquitectura se convierte, más allá de lo constructivo o lo arquitectónico, en el símbolo de una civilización y en memoria histórica (Subirats, 112).

Siguiendo a Baudelaire y a Eliot, Gil de Biedma encuentra en las grandes ciudades el escenario perfecto donde proyectar sus sentimientos. El marco urbano es fundamental en la composición de la mayoría de sus poemas, aunque en algunos de ellos se traslade al mar o a la montaña. Para Dionisio Cañas, la ciudad de los poetas del cincuenta es más acogedora y entrañable que la que describe Octavio Paz en Sombras de obras, y apunta al ámbito metropolitano tal como aparece en Angel González, Carlos Barral, Francisco Brines o Claudio Rodríguez. "Para ellos, como para Cernuda, la ciudad es también el recinto donde vive la pequeña burguesía, con parámetros morales muy frecuentemente desdeñables, indiferentes al dolor de los otros . . ." (Cañas, 1990, 33). Carmen Riera señala que Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Angel González son los poetas de la generación del cincuenta que , en mayor medida, integran en su poesía la experiencia de lo urbano (Riera, 1991, 87). Angel González publica en 1967 Tratado de urbanismo en el que se aleja del repertorio simbólico de la

Naturaleza por parecerle un "artificio agotado y desprovisto de todo sentido en aquel momento" (21). Por su parte, José Agustín Goytisolo nos dice, en la introducción a Taller de arquitectura, que el lenguaje poético le parece

el más adecuado para expresar temas relacionados con la arquitectura y el urbanismo ya que éstos no permiten siempre un correcto nivel de racionalización, por responder a intuiciones, deseos, sensaciones y percepciones, que se empobrecen al adoptar la forma del discurso lógico.

En Bajo tolerancia y Taller de arquitectura, como ya se desprende del propio título, observamos la presencia de temas urbanísticos y arquitectónicos. Carme Riera no sólo ha estudiado la importancia del mundo de la construcción y su terminología en los poemas de Goytisolo sino también en los de Barral cuyo interés por las formas, los colores o las materias de los objetos es una constante en su poesía desde Metropolitano, lo cual achaca Riera al "alter ego" barraliano, el escultor personaje-narrador de Penúltimos castigos, que percibe el mundo en función de su arte: "capta materiales, texturas, masas, formas y colores reduciéndolo todo a la posibilidad de convertirlo en objeto artístico . . . (Riera, La obra poética de C.Barral, 145). José Agustín Goytisolo declaraba en una entrevista hecha en 1978:

Todo lo que uno hace en la vida, las sensaciones, emociones, todo lo que he vivido, desde las habitaciones de trabajo hasta el nicho donde te van a enterrar, desde el paisaje que estás viendo, que si lo ves es porque una carretera te ha llevado hasta él, hasta las calles de la ciudad, los edificios, las gentes, los árboles, todo o casi todo forma parte del mundo construido, del dominio de la arquitectura y del urbanismo.²⁷

Atrás había quedado la imaginaria rural y agropecuaria que constituía la base del repertorio simbólico de los poetas catalanes del siglo pasado. La

literatura de la posmodernidad no se puede separar de la de las grandes ciudades, y de las relaciones que surgen entre el espacio metropolitano y los habitantes de una civilización netamente urbana. Sin embargo, lo propio de la literatura española había sido, desde finales del siglo XVII, su falta de sincronía con otras literaturas europeas.

El tema de la poesía urbana tardó en formar parte del discurso poético de la literatura española; este retraso, se debe, a nuestro parecer, a dos motivos: al carácter netamente rural de esta sociedad hasta entrado el siglo XX, y, por lo tanto, a la falta de una metrópolis auténtica, una ciudad del prestigio y de las dimensiones de Londres o París, capital de la cultura universal, -- como más tarde lo sería Nueva York --, y al rechazo de la ciudad vs. una idealización de la naturaleza, que se inserta en la tradición dialéctica de Menosprecio de corte y alabanza de aldea, de Fray Antonio de Guevara y de Fray Luis de León.²⁸ Tradición de la que los poetas tardaron en liberarse, pues, todo escritor hereda un "continuum" -- un orden simultáneo --, con respecto al presente en el que escribe (Soria 100).

Los vanguardistas, tan alejados del mundo natural, crearon una segunda Naturaleza que los fue acercando más y más al mundo de la tecnología. Así como el arte pictórico y la arquitectura habían buscado nuevos caminos para expresar una realidad inédita, también la poesía buscó un estilo original, representativo de unos valores culturales diferentes. La visión de la gran urbe, como signo de progreso, es sustituida, a finales de los años veinte, por una consideración negativa, que ve en la metrópolis un mundo adverso, destructor

de los valores genuinamente humanos. Así que después de un primer momento de euforia, despertada por el artefacto industrial y la ciudad, cuando ésta emerge como tema en la lírica española de la modernidad, se expresa a través de metáforas y símbolos negativos, y ejemplos de este rechazo son la poesía de Rafael Alberti y de Federico García Lorca de esa época. En Poeta en Nueva York, el protagonista poético se ve a sí mismo formando parte de un paisaje urbano anónimo y deshumanizado, mientras la ciudad se convierte en un símbolo del sufrimiento universal. Frente a este tratamiento del tema de la ciudad, en el que se denuncia la soledad y la falta de solidaridad, llaman la atención las líneas que Federico García Lorca escribió sobre Barcelona. En una carta escrita por Lorca a Melchor Fernández Almagro, el poeta granadino compara sus impresiones sobre Zaragoza y Barcelona; sobre la ciudad condal comentaba:

En cambio Barcelona ya es otra cosa, ¿verdad? Allí está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño de amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir. ¡Qué a gusto me encuentro allí con aquel aire y aquella pasión! (Lorca, 133)

Este fragmento, fechado en febrero de 1926, es decir, entre tres y cuatro años antes de Poeta en Nueva York, difiere mucho del tono de los poemas escritos en Norteamérica, lo que, a nuestro parecer, tiene que relacionarse con la situación personal del poeta y del personaje imaginado en el momento de su llegada a Nueva York, y al encontronazo con la otredad - una cultura muy diferente en sus valores a la conocida por él. El segundo punto de la cita de Lorca también podría ser aplicable a Nueva York -- con excepción hecha a la

mención de las palmeras --, pero el tono es de optimismo. Es el ambiente mediterráneo de Barcelona el que le hace sentir feliz a Lorca, y le hace pensar en "el alto sueño del amor perfecto".

La actitud de los poetas hacia la ciudad cambia en los años cincuenta, cuando los más jóvenes toman conciencia del escenario en el que viven y empapan sus poemas del mundo urbano que les rodea y del que forman parte.

Al respecto escribe José Agustín Goytisolo:

Me encanta la vida en las grandes ciudades, pese a los conocidos inconvenientes que ofrecen y a que la mayoría de las que conozco son de una fealdad esplendorosa. He nacido, vivo y trabajo en una ciudad que amo, que amo y que odio, que me fascina y engaña, que muda de rostro, crece y se vuelve irreal, sádica, rodea mis sueños y mi melancolía y me empuja a extraños lugares gratos, a reuniones incalificables. Y deseo continuar viviendo aquí, pues no creo en el llamado retorno idílico a la naturaleza, a eso que dicen el campo, como no sea para ir de caza o a bañarme en una playa. ("El porqué", en Taller de arquitectura, s.p.)

Sin embargo, como muy bien señala Dionisio Cañas en su libro El poeta y la ciudad, antes que lo hubieran hecho los escritores del cincuenta, otros poetas mayores que ellos -- Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Rafael Morales, José Hierro o Carlos Bousoño --, ya habían incluido el tema urbano en sus poemas. Cañas distingue entre "el tema de la ciudad" y "la poesía de la ciudad"; ésta última, nos dice, es también aquella escrita desde un "estado de ánimo o mental urbanos" (Cañas, 1994, 42). Cañas no sólo es un crítico teórico de la poesía de la ciudad, sino el que más estudios ha dedicado sobre este tema a la poesía de Jaime Gil de

Biedma.²⁹ También Carme Riera y Antonio Jiménez Millán se han ocupado de este aspecto fundamental en su poesía.

Desde el primer poema de "Las afueras", de Compañeros de viaje, se delinea en la poesía de Gil de Biedma un paisaje urbano que viene a ser parte integrante de la mayoría de sus composiciones; el especial tratamiento del tema de la ciudad convierte a la metropolis en una abstracción, donde la urbe pierde sus características referenciales para convertirse en un universo de calles, plazas, terrados, bares, balcones y habitaciones. Como señala Luis García Montero, la imaginería, el mundo de pequeños detalles sobre los que se apoyan sus poemas, surge "precisamente para dar significación abstracta y general a un anecdótico cotidiano que", [de otro modo,] "pudiera parecer demasiado personal y concreto" (119). El texto poético ofrece al destinatario unas vivencias que al haber sido objetivizadas se convierten en zona de experiencia y experimentación común entre el sujeto lírico y el lector. Este proceso de "desrealización" permite al autor exponer sus reflexiones sobre sí mismo y sobre el universo en que vive, sin tener que ceñirse a su experiencia barcelonesa. "En realidad, se trata de reunir unos espacios vividos y dispersos que vienen a reconstruir una idea de la ciudad y yuxtaponen sobre ella un sujeto poético homogéneo, cuya construcción está elaborada a base de esa fragmentación de vivencias ciudadanas" (Cañas, Insula, 47).

Desde un punto de vista interpretativo Barcelona aparece en los poemas de Gil de Biedma de forma metonímica, mediante referencias aisladas a elementos representativos. Nombres geográficos como Miramar, las Ramblas,

el Palacio de Exposiciones aparecen esparcidos en diferentes composiciones, configurando parte del escenario en que se mueve el protagonista. En "Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera", el título revela el entorno de la meditación poética sin necesidad de tener que buscar la clave espacial en el texto, lo mismo ocurre en "Paris, postal del cielo".

Su visión del espacio urbano es doble; por un lado nos encontramos con un ámbito familiar e íntimo; por el otro, aparece en su poesía la ciudad de las muchedumbres. De igual modo, se diseñan en su escritura una variedad de perspectivas que abarcan desde la ciudad vista a lo lejos, pasando por los espacios externos cotidianos, hasta penetrar en los interiores propios y públicos, en el corazón de la misma ciudad (Cañas Insula, 47).

En "Lágrima", el poeta apunta a una sociedad cuya característica más destacada es la falta la solidaridad entre los seres humanos: "he ahora el dolor / de los otros, de muchos, / dolor de muchos otros, dolor de tantos hombres" (Cañas, Volver, 72). El protagonista, uno más entre los otros, se siente hermanado con todos aquellos que sufren, que padecen una situación de desamor, sabiendo que su destino no es diferente al del resto de los hombres.

Así es el mundo
y así los hombres. Ved
nuestra historia, ese mar,
ese inmenso depósito de sufrimiento anónimo,
ved cómo se recoge
todo en él: injusticias
Calladamente devoradas, humillaciones, puños
a escondidas crispados
y llantos, conmovedores llantos inaudibles
de los que nada esperan ya de nadie . . . (61-70) ³⁰

El personaje poético sondea la vida y fija su mirada implacable en la actitud de los "viles / propagandistas diplomados / de la sonrisa sin dolor, los curanderos / sin honra" ("Lágrima"), y en el malestar de la civilización

contemporánea. La poesía de Gil de Biedma contiene un componente moral en el que prima la caridad y la compasión con los que sufren. Su lírica destila una sabiduría fatigosamente conquistada en la lucha contra la ansiedad y la infelicidad, lo cual "lo lleva a idealizar y casi mitificar una realidad, para, acto seguido, burlarse de sí mismo, y de su tendencia al mito . . ." (Barón 130).

Es invierno otra vez, y mis ideas
sobre cualquier posible paraíso
me parece que están bastante claras
mientras escribo este poema
pero,
para qué no admitir que fui feliz,
que a menudo me acuerdo? (56-62)
("Conversaciones poéticas")

En la estrofa final de "Canción del aniversario" leemos:

La vida no es un sueño, tú ya sabes
que tenemos tendencia a olvidarlo.
Pero un poco de sueño, no más, un si es no es
por esta vez, callándonos
el resto de la historia, y un instante
- mientras que tú y yo nos deseamos
feliz y larga vida en común-, estoy seguro
que no puede hacer daño (33-40).

El compromiso solidario con la realidad social de las clases más necesitadas suscita en el protagonista una situación de mala conciencia, y crea una tensión dialéctica entre su procedencia burguesa y su ideología. Su simpatía por los hijos de los emigrantes del sur se sintetiza en un sólo verso: "que la ciudad les pertenezca un día", de "Barcelona o ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera", una de las piezas más logradas, no sólo dentro de su producción, sino de la poesía española contemporánea.

Con unas cuantas pinceladas, Gil de Biedma, nos da una visión bastante realista de las zonas suburbanas e industriales de Barcelona:

Por todo el litoral de Cataluña llueve
con verdadera crueldad, con humo y nubes bajas,
ennegreciendo muros,
goteando fábricas, filtrándose
en los talleres mal iluminados.
("Noche triste de octubre, 1959" 83, 29-33)

Contrariamente a los textos de Poe y Baudelaire, el protagonista ya no experimenta atracción ni rechazo por el ámbito ciudadano, sino que se instala sin más en el espacio urbano como zona de su experiencia vital: "más cada vez más honda / conmigo vas, ciudad, / como un amor hundido" (Cañas, Volver, 53). Las vivencias cotidianas se enmarcan en una geografía metropolitana aunque no falte en su poesía el contrapunto -- una vinculación al paisaje castellano de su niñez --. Jaime Gil de Biedma plasma en poemas magistrales como "Ribera de alisos" e "Intento formular mi experiencia de la guerra civil" una memoria de su infancia en la que sitúa su "pequeño mundo afortunado" de donde proviene "una imposible propensión al mito", según leemos en "Infancia y confesiones".

Su poesía nace de experiencias del pasado que, tamizadas por la memoria, cobran vida en los versos del poema. El recuerdo de vivencias infantiles en las que el poeta intuye la raíz de su propia sensibilidad y la desmitificación de su particular paraíso de la niñez (asociado con el "capitalismo de empresa familiar") le llevan a una revisión esclarecedora de las contradicciones derivadas de las diferentes perspectivas temporales del sujeto y superpuestas al conflicto entre sentimientos e ideología. La contradicción

entre añoranza y rencor, entre placer evocativo y malestar por la conciencia engañada, proviene del conflicto psíquico entre el apego a los orígenes de una mitología personal, de una sentimentalidad, y la asunción de la ideología posterior. La desmitificación del paraíso infantil se deriva, pues, de la revisión crítica del entorno histórico y social en que tuvo lugar que, carente para el niño de cualquier significado no relacionado con su subjetivismo, el adulto objetiva y reprueba (Balmaseda 164-169).

Quien me conoce ahora
 dirá que mi experiencia
 nada tiene que ver con mis ideas,
 y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron
 después, mucho después
 de que hubiera empezado la postguerra ("Intento
 formular mi experiencia de la guerra" 105,
 56-61)

Las imágenes recordadas, salvadas del olvido por la memoria, son el origen de la narración poética en Jaime Gil de Biedma. "La narración de hechos a partir de imágenes supone una percepción sensual que va más allá de la mera percepción racional" (Lanz, 50). Lanz cita en su estudio a Pere Gimferrer, el cual compara "la acuidad de las sensaciones", en la obra de Biedma, a la de las composiciones proustianas, aunque la meta deseada sea diferente. La elementalidad sensorial de los recuerdos de la infancia relacionadas directamente con el paisaje castellano suponen el descubrimiento de la Naturaleza por el niño, cuyas impresiones destacan por sus imágenes impregnadas de sensualismo:

Para empezar, la guerra
 fue conocer los páramos con viento,
 los sembrados de gleba pegajosa,

y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,
con los montes de nieve sonrosada a lo lejos ("Intento
formular mi experiencia de la guerra civil"
105,13-17)

El protagonista no se decide por un conocimiento racional y lógico de la realidad, sino por uno sensual e intuitivo:

Y sin embargo, son estas imágenes
- una noche a caballo, el nacimiento
terriblemente impuro de la luna,
o la visión del río esparciéndose
hace ya muchos años, en un mes de setiembre,
la exaltación y el miedo de estar solo
cuando va a atardecer -,
antes que otras ningunas,
las que vuelven y tienen un sentido
que no sé bien cuál es.
La intensidad
de un fogonazo, puede que solamente,
y también una vieja inclinación humana
por confundir belleza y significación ("Ribera
de los alisos" 112-113, 28-41)

Como afirma Angel Rupérez: "las experiencias de la niñez, relacionadas directamente con un paisaje, sirven de alimento nutritivo para toda la vida. La naturaleza sacralizada ha abierto sus puertas a quien se ha acercado a ella con una predisposición ingenua y reverente . . ." (56). Sus imágenes vuelven y se repiten en la vida del adulto, y sirven para contrarrestar con su efecto los sinsabores de algunas experiencias. No obstante, el espacio rural en su poesía queda confinado a los recuerdos de la infancia, a una escapada rápida, o a la idea de un futuro retirado del "mundanal ruido", en "un pueblo junto al mar / poseer una casa y poca hacienda / y memoria ninguna . . ." ("De vita beata" 137), pero nunca es el marco principal de sus composiciones poéticas. Su "alba", como leemos en "Albada", no es la del campo, sino la de la ciudad,

una ciudad en la que los tranvías ya circulan para llevar a los primeros ciudadanos al trabajo, mientras que los amantes de una noche deben abandonar el hotel, y cambiarse de ropa antes de aparecer en la oficina para reintegrarse a su actividad burguesa profesional. Consuelo Arias interpreta el gesto de "cambiar de traje" como el de una máscara metafórica que debe borrar la noche anterior y que disfraza y predispone al personaje poético a poder desempeñar su papel en el mundo laboral (Arias 126).³¹

Si en la obra de Carlos Barral el espacio mítico de Calafell, se contrapone al de la ciudad, en la de Jaime Gil de Biedma el paisaje castellano de su niñez alterna con el urbano, aunque domine éste último, lo que Carme Riera considera "un punto de modernidad compartida" por ambos poetas ("Imágenes barcelonesas", 62). Consuelo Arias en su artículo "Unveiling Desire" dedica gran atención a la función que desempeñan los diferentes espacios en la poesía de Gil de Biedma, espacios que delimitan determinadas esferas de la vida del protagonista, como la profesional, la del "dulce amor", y la de los múltiples encuentros eróticos (Arias, 126).

El paisaje de la ciudad y sus alrededores juega un papel muy importante en las composiciones sobre la experiencia amorosa. En "Pandémica y celeste", el protagonista poético recorre con el lector toda una geografía del deseo. La estrofa cuarta, dedicada al amor pandémico, es una larga enumeración de lugares y cuerpos -- episodios narrativos y anecdóticos de la vida del sujeto lírico --. De un recuerdo lúcido, concreto y personal, las imágenes se van desvaneciendo, personas y lugares van perdiendo sus

perfiles. Frente a la seguridad y singularidad de "ese tendón del hombro", de "aquella carretera de montaña" claramente definida, de "aquel atardecer" concreto, de "aquel portal de Roma", pasa a "recuerdos de caras y ciudades / apenas conocidas, de cuerpos entrevistados" a "escaleras sin luz". A partir de ahora los significantes ya no llevan modificador, el plural los diversifica y les quita su esencia, son lugares indefinidos: "bares", "camarotes", "prostíbulos", "casetas de baño", "fosos de un castillo". Frente al espacio abierto y al aire libre, del abrazo en la arena o en la "carretera de montaña" se ha bajado a un sótano, de lo personal se ha pasado a lo impersonal, de espacios exteriores y en alto a cerrados y subterráneos.

Si, como hemos visto, el amor pandémico está asociado con lugares anónimos, el amor celeste corresponde a un espacio íntimo personal y privado, "porque no hay en la tierra, todavía, / nada que sea tan dulce como una habitación / para dos si es tuya y es mía" ("Canción del aniversario"). Arias comenta que la escena que describe el "dulce amor" en "Pandémica y celeste" es de una gran intimidad sentimental y emocional basada en el objeto "mi cama", la referencia a la mañana y la metaforización del "dulce amor" tan "cercano como un pájaro". Y prosigue: "esta imaginería del 'dulce amor', también empleada en otros varios poemas, está asociada en la poesía de Biedma a un mundo utópico y perdido por el que el hablante siente simultáneamente nostalgia y rechazo" (Arias 127).

La geografía del deseo es, como hemos visto, extremadamente variada. Los encuentros del amor pandémico tienen lugar al aire libre -- en el campo,

junto al mar --, pero también en espacios interiores y exteriores del ámbito urbano.

Los espacios al aire libre fuera de la ciudad son "territorios extrasociales" en los que las leyes del mundo social no se aplican. El río, la playa y la carretera son modelizaciones espaciales de la "frontera". La actividad existe literal y figurativamente en la frontera y en los espacios de tránsito, en los márgenes sociales y en los márgenes de la ciudad, el espacio social por excelencia. El énfasis puesto en un escenario al aire libre también sugiere una cultura erótica donde existe una redefinición o transformación de la noción de lo privado asociado convencionalmente con la sexualidad. Actividades confinadas tradicionalmente al reino de lo interior privado se transponen al espacio público. Sin embargo, la cualidad de lo desértico elimina obstáculos y barreras (Arias, 127).³¹

Jaime Gil de Biedma es un lúcido observador de la ciudad -- ese lugar donde se funden las historias individuales y colectivas, los conflictos sentimentales, la miseria, el dolor y el placer --, que le arranca un discurso del deseo, del anhelo de felicidad. Pero, no es sólo el recinto urbano en sí, lo que le concede a su poesía ese aire tan posmoderno, sino la reflexión, el arte de

Aprender a pensar
en renglones contados
- y no en los sentimientos
con que nos exaltábamos - ("El juego de hacer versos, 26-30),

y su mirada crítica y burlona hacia todo cuanto ocurre fuera de él y en él.

Jaime Gil de Biedma es el escritor español postmoderno que quizá mejor, que cualquier otro de su generación haya comprendido el crepúsculo del individuo. Su obra oscila entre la vida y la representación de la misma. El narrador autobiográfico es consciente de haber entregado la inquieta movilidad de su vida a la rigidez de su escritura, de haberse fosilizado a sí mismo en su autobiografía, por ello no tuvo otra alternativa que matar en vida a su personaje

poético. La fabula narrada de una parte de la vida que, de por sí, no hubiera sido trascendente, se convierte en trascendente por el hecho de haber querido reflejar la experiencia humana en un texto artístico.

En su poesía las fronteras se borran, su arte supera el dualismo entre la apariencia y la realidad, entre el vivir y su significado. La angustia por la vida inmediata, que hiere mientras fluye, intenta construir con la escritura un aparato defensivo contra esta crueldad. La melancolía, que emana de gran parte de su poesía, proviene de sentir la existencia como un tiempo irreversible, en el que el personaje experimenta como un bien fugitivo cada uno de los momentos de que el tiempo está compuesto, como una corriente de instantes que va hacia su fin sin poderla detener.

Y sobre todo el vértigo del tiempo,
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma
mientras arriba sobrenadan personas
que desmayan, lo mismo que si espumas.

El ambiente urbano preside el discurso poético en Jaime Gil de Biedma. Barcelona es, en su poesía, más "la ciudad" que un espacio mediterráneo; encontramos algunas referencias a lugares o a hechos relacionados con la ciudad condal, pero falta en su obra una cierta actitud vital -- sensualismo ante el entorno mediterráneo (inexistente), vitalismo, fascinación por las cosas que se ven y se tocan, y una dosis de paganismo --, para que ésta pueda ser considerada como un ejemplo de mediterraneismo. Sin embargo, hemos querido incluir su poesía de la ciudad en esta tesis por considerarla característica de su generación, y uno de los mejores ejemplos de poesía escrita en España en la segunda mitad de este siglo. La geografía urbana,

surge como fondo lírico en sus poemas, en un espacio fácilmente localizable en el tiempo y que refleja la vida del ser humano en las últimas décadas de esta centuria.

Notas del capítulo III

¹ José Ortega y Gasset, "Teoría de Andalucía" (Obras completas, Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1983, Tomo VI) 113. En el preludio a su "Teoría de Andalucía", Ortega y Gasset intenta definir el término **cultura** - "un sistema de actitudes ante la vida que tenga sentido, coherencia, eficacia. La vida es primeramente un conjunto de problemas esenciales a que el hombre responde con su conjunto de soluciones: la cultura" -, y analiza cuáles son las peculiaridades de la cultura andaluza.

² Fernando Ortiz, "Actualidad de la poesía andaluza contemporánea", Nueva estafeta 55 (1983), p. 66 citado por Reingard Schwarz, en Die Dichtergruppe Cántico und ihre Zeitschrift (1947-1957), (Wien: Boehlau Verlag, 1989) 105.

³ José Ortega y Gasset, en "Teoría de Andalucía", menciona a Federico Schlegel para el cual el ocio era el último vestigio que nos queda del Paraíso; para el pensador español es "Andalucía el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisíaco de la vida" y prosigue, "hubiera sido imposible tal fidelidad si el paisaje en que está alojado el andaluz no facilitase ese estilo de existencia . . ." (Obras Completas, Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1983, Tomo VI) 117.

⁴ Luis Antonio de Villena, "Juan Bernier: un poeta cordobés en la Enciclopedia de Andalucía", en Diario de Córdoba (Córdoba, 2.9.1979), citado por Reingard Schwarz, en Die Dichtergruppe Cántico und ihre Zeitschrift (1947-1957), (Wien: Boehlau Verlag, 1989) 132.

⁵ Aunque la estética dominante era primordialmente de denuncia social, también estaban escribiendo en esa época, además de los poetas de **Cántico**, Carlos Bousoño, José Hierro, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, cuya obra tenía un tono muy diferente

⁶ José Olivio Jiménez discute ampliamente esta temática en "Cincuenta años de poesía española contemporánea", lo mismo que Andrew Debicki en Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971.

⁷ En el primer capítulo de la obra mencionada, Debicki expone las opiniones que tienen un gran número de escritores sobre la función de la palabra poética, a saber: Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Angel

González, Gloria Fuertes, J. Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Angel Crespo y Manuel Mantero

⁸ Su obra crítica está reunida bajo el título: El pie de la letra: ensayos 1955-1979 (Barcelona: Edit. Crítica, 1980).

⁹ Luis García Montero es uno de los críticos que con mayor profundidad ha estudiado la intertextualidad en la obra poética de Jaime Gil de Biedma. Remitimos a "El juego de leer versos" en el número especial de Litoral de 1986, edición a cargo del mismo García Montero, de Antonio Jiménez Millán y de Alvaro Salvador.

¹⁰ Enrique Balsameda estudia, en la segunda parte de Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea (Logroño: Inst. de Estudios Riojanos, 1992), en nueve capítulos de carácter monográfico, la infancia en la generación del 50. El autor nos transmite la visión que tienen de su niñez algunos de los poetas de este grupo. Hay secciones dedicadas a la obra de: A. González, J.M. Caballero Bonald, J.A. Goytisolo, C. Barral, J.A. Valente, J. Gil de Biedma, E. Cabañero, F. Brines, y a C. Sahagún

¹¹ Jordi Virallonga, en su ensayo "De un abrir y cerrar los ojos (Una aproximación a la obra poética de José Agustín Goytisolo" de Insula 523-524 (julio-agosto 1990) 60-61, hace referencia a los recursos utilizados por José Agustín Goytisolo para abordar la ironía, menciona la intertextualidad, la descontextualización y la desautomatización, "logradas - unas u otras - tras el giro sarcástico de frases hechas, o de versos muy conocidos, parodiando el enunciado de normas estandarizadas . . . (61).

¹² El ensayo de Carlos Barral, "Poesía no es comunicación" se publicó en el número 23 de Laye (abril-junio 1953) 23-77.

¹³ Enrique Badosa publicó, en Papeles de Son Armadans, 28-29 (julio-agosto 1958), un ensayo titulado "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" en el que defendía que la poesía es un medio de conocimiento. Carme Riera en La escuela de Barcelona resume las aportaciones que hubo sobre este tema.

¹⁴ Acerca del proyecto de la Antología de Laye se encuentran algunas alusiones explícitas en la correspondencia entre Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. Véase: Jaime Gil de Biedma, "Cartas de un joven poeta a otro", en El juego de hacer versos (Málaga: Litoral, 1986).

¹⁵ Juan Antonio Masoliver manifiesta en su artículo - "La escuela de Barcelona: La poesía como complicidad y confidencia", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990) 19 -, "cuando se habla de una influencia decisiva en quienes se estaban formando o empezaban a escribir, en Cataluña, a finales

de los años cincuenta y principios de los sesenta, sólo es posible mencionar los nombres de Barral y Gil de Biedma . . . (19).

¹⁶ Años de penitencia (1975), Los años sin excusa (1978), Cuando las horas veloces (1988), y Penúltimos castigos (1983) "encuentran su antecedente en un poemario anterior al que en parte prosifica y en parte amplía" (Riera, Poesía, 1991,16).

¹⁷ , Carme Riera, en la "Introducción a los Diarios, se refiere a unas apostillas, escritas por Barral en el "Gran Cuaderno Verde" (25.11.1958), a un fragmento del Diario de Cesare Pavese, al que tanto admiraba el poeta catalán.

¹⁸ Yvonne Hortet tradujo del francés este debate, que tuvo lugar en Aix-en-Provence, en 1986. De sumo interés son las respuestas de Carlos Barral al Podium, sobre todo, las relacionadas con el autobiografismo de toda su obra. Véase Ivonne Hortet, "Debate con Carlos Barral" (Coloquio Internacional de la Universidad de Provence), en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990) 149-150.

¹⁹ En La obra poética de Carlos Barral (Barcelona: Edic. Península, 1990), Carme Riera dedica especial atención al estudio del léxico barraliano y dentro de esta sección al uso y significado de los étimos.

²⁰ Todas las citas de la obra poética de Barral se refieren a la edición de Juan García Hortelano, Carlos Barral. Antología poética ((Madrid: Alianza, 1989).

²¹ La bibliografía sobre su obra, si excluimos el número especial de Revista de Occidente, dedicado a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma, y el monográfico de Insula a "El grupo poético **Escuela de Barcelona**", también es escasa, aunque se haya visto aumentada precisamente por el texto crítico aquí citado y por el de Tomás Sánchez Santiago y José Manuel Diego, Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Angel Valente.

²² Darío Puccini estudia los diferentes usos del epígrafe en "Carlos Barral en mi memoria", Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990) 85-92.

²³ Así se expresa Barral en las respuestas al cuestionario de José Batlló que figura en Antología de la nueva poesía española (Barcelona: Lumen, 1977, 3a. edic.) Citado por Jordi Jové en "Lecciones de cosas y la poesía de Carlos Barral", Insula, 523-524 (julio-agosto, 1990) 27.

²⁴ Juri M.Lotman , "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana", en Revista de Occidente, 155 (abril 1994) 5-22.

²⁵ La fundación de ciudades e imperios siempre ha fascinado la imaginación del hombre. El narrador de la novela Los pasos perdidos (Barcelona: Bruguera, 1982), de Alejo Carpentier nos acerca al ambiente de irrealidad y utopía que conlleva la fundación de una ciudad. En el siguiente párrafo describe la fundación de una ciudad en la selva amazónica:

El adelantado ha fundado una ciudad. No me canso de repetírmelo, desde que esto de **una ciudad** me fuera confiado, encendiendo más luminarias en mi imaginación que los nombre de la gemas más codiciadas. Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. El ha fundado una ciudad. Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los Horrores de la Epoca, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis. La primera ciudad. La ciudad de Henoch, edificada cuando aún no habían nacido Tubalcain el herrero, ni Jubal, el tañedor de arpa y del órgano . . . (193-194).

²⁶ Hugh Ferriss fue un arquitecto norteamericano que en 1921 presentó toda una colección de planos y dibujos, llamada "The Metropolis of Tomorrow", que trataban de la ciudad ideal. En su libro Power in Building escribió: "power in building is power in destroying", así como que la arquitectura es "a record of civilization". Citado por Eduardo Subirats en La flor y el cristal (Barcelona: Anthropos, 1985) 124.

²⁷ Respuesta de José Agustín Goytisolo a una entrevista realizada por Nicolás Yerovi, publicada en La imagen cultural de Lima (22.1.1978) 20. La cita está tomada de Carme Riera Hay veneno y jazmín en tu tinta (Barcelona: Anthropos, 1991) 86.

Este interés en la obra literaria de Goytisolo por temas relacionados, de una manera u otra, con la ciudad tiene mucho que ver con su actividad profesional en el taller del arquitecto barcelonés Ricardo Bofill, donde trabajó de 1964 a 1976. Goytisolo redactaba todos los escritos del taller y era el responsable de la oficina de prensa. Como Carlos Barral cuando escribía Metropolitano, Goytisolo mantenía un diario de trabajo en el que iba anotando aspectos relacionados con los proyectos y versos que luego desarrollaría en futuros poemas.

²⁸ Para un estudio detallado sobre el poeta y su relación con la ciudad remito al primer capítulo del libro de Dionisio Cañas, El poeta y la ciudad (Madrid: Cátedra, 1994).

²⁹ Véase la bibliografía sobre este autor.

³⁰ Todas las citas de la poesía de Jaime Gil de Biedma están tomadas de la edición de Dionisio Cañas, Volver (Madrid: Cátedra, 1990).

³¹ Las citas del ensayo de Consuelo Arias, como todas las que están tomadas de un original en otra lengua que el castellano, han sido traducidas por mi.

A

**El espacio poético mediterráneo
y la poesía de Francisco Brines
(Tradición, continuidad y actualidad)**

by

AMPARO VIGUER-ESPERT

Volume II

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1995

CAPÍTULO IV

4. LA MEDITERRANEIDAD EN LA OBRA POÉTICA DE FRANCISCO BRINES

4.1 Consideraciones sobre la poesía de Francisco Brines

La poesía de Francisco Brines es la coherente unidad de unos ejes que constituyen la traducción lingüística de un mundo al alfabeto existencial de un ser humano. Su obra construye la identidad de un espacio en un tiempo personal y deja una huella sobre el devenir histórico de un ser. Es una poesía del yo, pero no por ello es solipsista, su misma materia hace que el discurso poético lo informen las máscaras y los disfraces.

Brines ve, como única objetividad real, no al lenguaje sino a la naturaleza, pero no a toda la naturaleza sino a aquella que le devuelve imágenes del yo; por ello concentra su mirada en el correlato del paisaje. La evocación de la naturaleza es un punto de apoyo positivo para una nominación negativa del momento subjetivo. En los ámbitos de la rememoración, las imágenes pueden aparecer en su plenitud ideal; es entonces anámnesis que

desvela lo sustancial. O recuerdo que incluye en sus imágenes la dimensión de lo perdido, y por ello disuelto ya en la memoria. La naturaleza interna, los secretos de la temporalidad, nunca se desvelan mejor que en la meditación del instante, no al contemplar la duración como entidad cumplida, sino al verla en su incesante y dinámico desmoramiento. La dialéctica del deseo dinamiza la poesía brinesca cuando cuerpo y signo dejan, sobre el tiempo que somos, su impresión.

El paisaje no es coreografía del espíritu sino instante del tiempo en el que se reconoce el yo. La vivencia es transcrita al texto por medio de la impresión y de la imagen, los iconos devuelven el ser en su visión. La obra poética de Francisco Brines desterritorializa unos espacios, y reterritorializa otros, es una biografía geográfica, en la que el paisaje espacializa el tiempo y el instante temporaliza el yo. Pero ni el yo existe sin su instante ni el paisaje es nada sin la mirada del poeta.

Con la concesión del premio Adonais de poesía a Las Brasas en 1959, emerge por primera vez el nombre de Francisco Brines, pasando a ser desde entonces una de las figuras clave de la lírica española contemporánea. En 1966 recibe por Palabras a la oscuridad el Premio de la Crítica, y en 1986 por El otoño de las rosas el Premio Nacional de Poesía. Al entregársele este último galardón, fue calificado por Carlos Barral, miembro del jurado, como un "clásico vivo". Si el término "clásico" se aplica a cualquier creación del espíritu humano en que la razón y el equilibrio predominan sobre la pasión o la exaltación, la obra de Brines está perfectamente definida en estos términos;

también si se toma otra acepción de "clásico": "a los que se adaptan a las normas consideradas como fórmula de perfección" (Moliner I, 643). Pero "clásico" es asimismo aquél que ha sido capaz de crear un magisterio entre los más jóvenes, y muchos son los poetas en cuya obra se ve la estirpe del poeta valenciano.¹

Si Las brasas es el primer poemario publicado por Francisco Brines, resulta también, sin embargo, el libro que cierra la primera etapa creativa en la que se dan a conocer los nombres y las obras de los poetas más representativos de la segunda generación de posguerra a la que pertenece Brines. Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, como ya vimos en el segundo capítulo, nacen literariamente en torno a Laye y, más tarde, se agrupan y publican en la colección "Colliure", mientras que Francisco Brines emprende un camino solitario, sin afiliación a ningún grupo. Publica en "Adonais" por haber sido ganador de ese premio, pero su labor poética no se adscribe a ningún círculo ni tampoco tiene rasgos comunes con otros poetas premiados con el Adonais. Su voz es una de las que más se distancian de lo colectivo, su poesía intimista se concentra en la experiencia individual aunque, paradójicamente, al reflejar su discurso vivencias de tipo universal, aleja a éstas de la anécdota meramente personal, y las acerca a lo colectivo.

Desde aquella primera entrega de Francisco Brines, Las brasas (1960), hasta El otoño de las rosas (1986)² distan veintiséis años, sin embargo, la trayectoria poética de esta voz tan personal dentro del panorama de la poesía española contemporánea refleja unas constantes, una cosmovisión que, a

pesar de la natural evolución efectuada a través de los años, patente en cada uno de sus nuevos libros, no ha cambiado sustancialmente. Guillermo Carnero utiliza la imagen de la espiral para visualizar las etapas creativas de Brines, en la que cada ciclo contiene y amplía el anterior.³ Para José García Nieto, desde la concesión del premio Adonais a Las brasas en 1959, el camino poético de Brines "se ha afirmado sin una vacilación y sin la amenaza de una fórmula . . . Una tensión mantenida con unidad y sin estridencias, una manera de "estar en la Poesía" como en un territorio propio y también incontaminado . . . " (1987).

El mismo Francisco Brines afirmaba en una entrevista: "yo diría que siempre estoy escribiendo el mismo libro".⁴ En conversación con Rafael Alfaro, refiriéndose a sus tres primeros títulos publicados hasta entonces, Las brasas, Palabras a la oscuridad, y Aún no, comentaba:

Se pueden considerar los tres títulos como metáforas o significaciones de una misma visión. Idéntica visión del mundo en lo esencial, acomodándose a un proceso de interiorización, por un lado, con el consiguiente desvelamiento de las claves existenciales que impulsan esta poesía; y de enriquecimiento temático y formal, por otro . . . (Alfaro, 16).

Son muchos los críticos que han señalado que Las Brasas mostraba ya varios de los elementos que iban a configurar la poesía de Francisco Brines. Para Alejandro Amusco, la unidad de Ensayo de una despedida, edición conjunta de la obra de Brines hasta un cierto momento, es una de las características más destacadas: "leemos sus poemas como si todos formasen parte verdaderamente de un único libro, el cual se ve enriquecido por el profundo y constante contraluz que producen entre sí sus diversas composiciones" (1979, 67). José Olivio Jiménez, por su parte, alude a "la

impresión de apagamiento" tan característica de Las brasas, y lo considera un elemento constitutivo del discurso brinesco, el cual, con nuevos matices irá intensificándose en libros futuros (1986,11).⁵ Douglas Benson remite a la continuidad temática: "reaparecen con una insistencia implacable: la soledad, la desolación, y el enajenamiento de la vejez, la muerte y la nada" (1986,1). En el prólogo a la última antología poética de la obra de Brines, Espejo ciego, Alejandro Amusco, en el estudio introductorio, contrapone dos tipos de poetas, unos, como Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, cuyo universo lírico y cuya perfección formal quedarían constituidos después de la publicación de algunos títulos, y, otros, como Francisco Brines en los que ya en su primer entrega tienen un mundo poético completa y perfectamente conformado.

Es un mundo en el que las ideas y valores vitales -- el amor, la amistad, el envejecimiento físico y anímico . . . -- quedan establecidos como tras una experiencia definitiva: de una vez para siempre.

Los libros siguientes a Las Brasas enfocarán con mayor detalle una zona del cuadro general o examinarán desde otra perspectiva, con técnica diferente, una misma parcela de experiencia, pero no necesitarán corregir la visión primera de ese orbe poético, porque se trata de un orbe acabado y, en cierto sentido, de un final (Amusco, 1993, 7-8).

En una entrevista realizada por Pedro Corral, al poco tiempo de haberse publicado El otoño de las rosas, Francisco Brines se expresa en términos similares a los de la crítica:

Si consideramos -- dice Brines -- el símil de la piedra lanzada a un estanque, y las sucesivas ondas concéntricas que se producen, mi primer libro Las brasas sería el del contacto, y este último representaría la onda más amplia y desarrollada. El núcleo cosmovisionario ya estaba desde el principio, pero en ventiseis años de producción poética el mundo se ha ido enriqueciendo e

interiorizando sin perder unidad. No sé si este es el libro más complejo, pero sí es el que mejor me define (1987, 51)

Como ha señalado Gilles Deleuze en Proust y los signos, no existe ningún gran artista cuya obra no nos haga decir: "La misma y sin embargo otra" (61).⁶ Y es que la diferencia, como cualidad de un universo, no se consolida más que por medio de una repetición. En realidad, diferencia y repetición son las dos caras de la misma moneda, inseparables y correlativas; por ello la obra de todo gran artista es diferente a la del resto, pero igual a sí misma, "decimos que es lo mismo excepto en la diferencia de nivel, pero también decimos que es algo distinto excepto en la semejanza de grado . . ." (Deleuze, 1972, 61). Se ha repetido muchas veces que todo verdadero poeta está reescribiendo siempre el mismo libro. Tal afirmación resulta exacta aplicada a Francisco Brines.

Por su parte, Dionisio Cañas escribe en un ensayo, publicado en el número monográfico de Peña Labra, dedicado a la obra de Brines: "La evolución de la obra de Brines ha seguido un proceso de interiorización donde los temas tratados por el poeta se han ido revistiendo de una mayor intimidad" (11). Para Mark Aldrich, el texto poético de Brines se va tejiendo sobre la tensión de una paradoja fundamental y paradigmática -- la lucha constante entre la aceptación del final irremediable de la muerte y, al mismo tiempo, la búsqueda de algo más allá de esa misma muerte --, claramente visible en su obra inicial (26). Su poesía transmite una visión completamente negativa del destino humano, pero hay que tratar de entender la obra de Francisco Brines en términos de poesía y no de filosofía. Sin embargo, en su obra al igual que

en la de los presocráticos, a los que tantas veces remite Brines, poesía y filosofía no están muy distantes: son dos modos diferentes de alumbrar la realidad, de meditar sobre el ser, la muerte, y la nada, de crear un sistema de intuiciones y conceptos que nos permitan comprender mejor al ser humano y al universo (García Martín, 1992, 12).

Para Brines el poema tiene que transmitir una emoción, que al ser tan personal e individualizada, el lector la recibe como única e implica obligadamente una interpretación del mundo. El trabajo del poeta no es resolver problemas filosóficos, es regalarnos la catarsis poética con los sufrimientos y pensamientos que siente dentro de él y a su alrededor, como un hombre vivo que tiene su parte en este mundo. Esta es una experiencia que compartimos como lectores al leer el poema y que nos hace valorar nuestras propias experiencias y vivirlas más intensamente.

La tarea de la crítica es revelar cómo determinados temas han sido contruidos, cuál es el sistema de tensiones o intensidades estéticas utilizadas, cómo se ha elaborado el plano imaginativo, la dialéctica entre el código y el mensaje, cuál es la razón oculta bajo determinada estructura, qué es lo diferente y lo que lo hace excepcional y digno de ser motivo de interés. El tratar de analizar su obra solamente como un compendio filosófico no nos parece la metodología adecuada porque relega otros muchos aspectos que son relevantes de modo exclusivo al fenómeno poético.

La palabra poética modifica los valores que pueden haber en la palabra funcional ya que se mueve en el plano de la expresión y no en el del

contenido, por ello un sistema filosófico no es pertinente para descubrir el entramado imaginativo. La poesía es un "poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo . . ."

(Blanchot, 34). Partiendo de la palabra denotativa, el poeta elabora sus materiales cargándolos con nuevos contenidos, que adquieren valores connotativos ya perdidos por el uso. Mientras el filósofo, desde un principio, ve el mundo con planteamientos lógicos, el poeta en un primer impulso creativo se vale de la intuición y de los estados anímicos, que más tarde puede corregir mediante la reflexión. Transmitir un mensaje es comunicar una parcela del mundo -- es comunión, unión con algo o alguien --. Lo que distingue a la poesía de los otros géneros literarios y lo que realmente nos interesa es el uso peculiar que se hace del lenguaje.

En el caso de Francisco Brines la trayectoria poética va íntimamente ligada a las vivencias personales del autor. En Selección propia nos dice Brines:

Mi poesía es un resultado de mi persona, y mi vida es todo lo que me sucede. Estos sucesos, en densa continuidad, originan mis experiencias vitales, conscientes unas veces, inconscientes otras. La poesía parte de esta realidad existente para hallar, como ya hemos dicho, una nueva realidad, la cual no le es conocida, pero que existe en potencia, y que por eso podrá llegar a ser. El resultado final es una nueva y singular experiencia, que podemos denominar experiencia poética (21).

La poesía de la experiencia, a la que pertenece la producción de Brines, adopta con frecuencia un tono autobiográfico, confidencial: alguien parece hablarnos al oído de sus propias vivencias, extrayendo de ellas

consideraciones más o menos generales sobre el vivir del ser humano. El monólogo dramático se convierte en el procedimiento compositivo más característico de este tipo de poesía, que introduce al lector como copártcipe, como interlocutor del texto.

El sujeto lírico nos cuenta a partir de una anécdota una historia, que dependiendo del tema y del disfraz del personaje poemático va aumentando en complejidad. "El proceso impresión-sensación-emoción- experiencia, que constituye la base de su sistema perceptivo - configura y determina, también, su sistema representativo, uniliteralizado hacia la referencia sensorial y/o personal . . ." (Siles, 164). En algunos poetas de su generación, como Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma, los diarios y correspondencia están llenos de anécdotas que conocemos a partir de los poemas o nos remiten a ellos. En el caso de Francisco Brines es más difícil seguirle la pista, si exceptuamos Poemas a D.K., antología en la que todos los poemas testimonian "una concreta experiencia amorosa" (Brines, 1986,7), de la cual comenta su autor: "la mirada, al posesionarse del mundo fijado en el papel, no recoge sino palabras de elegía" (1986,8). Brines escribe siempre desde la pérdida del mundo (de su mundo) real.

Un primera lectura de la obra de Brines nos puede mostrar su producción reiterativa. Y aunque ello no sea así, lo que ocurre es que siempre vemos actuando al mismo protagonista poemático en sus diferentes disfraces, en un mundo real o imaginario, que en él no es más que un vehículo para hablar de su propia interioridad.

Pues bien, el análisis de la trayectoria literario- vital de un autor puede ayudarnos no sólo a encontrar el **principio ordenador** sino también a situar la obra dentro de la evolución literaria y delimitar su función social. Del mismo modo es necesario abordar el estudio de los conceptos teóricos de que parte el autor, porque ellos conforman junto a la trayectoria literaria-vital su personalidad creadora (Talens,32).

Y aunque "la crítica semiológica no está interesada en los hechos biográficos del individuo histórico-autor, cuanto en el constructor de la obra o autor implícito, inmanente en el texto", no nos parece equivocado incluir en el circuito de comunicación y, por tanto de la semiosis del lenguaje poético, al hombre, tratándose en el caso de Brines de una poesía altamente autobiográfica (Marchese, 42). La exclusión del autor por los formalistas esclavos y los críticos del "new criticism" fue, en su día, una buena medida contra los abusos psicologistas de la crítica, pues, como muy bien dice Fernando Lázaro Carreter, "supuso la posibilidad de contemplar el poema como objeto, y no como testimonio; como monumento y no como documento. Permitió, en suma, el renacimiento de la Poética, entendida, al modo de Valéry, como una exploración en el taller del poeta" (17). Pero no se puede olvidar que en el origen de la comunicación está el emisor, estimulando la actividad interpretativa del destinatario, o lector, e invitándolo a que asuma el mensaje como propio.

En la poesía de Francisco Brines, los elementos evocativos y descriptivos -- mediante la selección de unos pocos, pero significantes detalles -- son transmitidos al lector con gran economía. No se pone énfasis en la descripción, sin embargo, el sentimiento del espacio, de lugar, es tan

fundamental a sus poemas, que lo podríamos denominar "poeta de lugares".

El poeta es un ser humano hablando a otro ser humano, y sus poemas son el documento de una experiencia de vida, transmutada en su imaginación, enriquecida por su memoria y por su aprendizaje, al que ha sabido darle un significado por medio de la palabra combinada armoniosamente.

Más no olvidemos que el poema está siempre escrito desde el hombre. Y así las imaginaciones, o aun los mismos hallazgos del azar, todo en el poema está haciendo referencia única al que lo ha escrito, nada hay que no dependa de él. De ahí que en toda gran obra exista un mundo coherente que, con la identidad del estilo, se entrega absolutamente personalizado. La autonomía de la experiencia poemática respecto de la experiencia vital que mayoritariamente lo origina admite grados, pero siempre tienen ambas en común su absoluta dependencia respecto de una misma persona (Brines, C.P. , 22)

En la poesía del poeta valenciano concurren, junto a la pasión por el conocimiento, el sentimiento meditativo de la temporalidad y del tránsito, la biografía del sujeto poético, el deleite y la emoción sensorial del paisaje, el gozo y el misterio del amor, la infancia evocada, y un tono elegíaco e intimista, todo ello expresado en un lenguaje aparentemente sencillo. ⁷ Ensayo de una despedida ha titulado Francisco Brines al conjunto de su obra poética. ⁸ Y eso constituye para él la poesía, una práctica verbal para no perderlo todo en la progresiva desposesión que constituye el ejercicio de vivir. El instante fugitivo no se puede detener, pero sí es posible retener algo de su belleza en el universo imaginario del poema. Para T.S.Eliot "todo poema es un epitafio", unos signos que tratan de perpetuar lo inexistente (García Martín, 1992,12). Para Brines la escritura parece no tener otra finalidad que extraer de la vida lo que puede ser salvado, y del devenir lo que no se deja fijar en un término.

4.2 El espacio mediterráneo en la poesía de Francisco Brines

En esta sección queremos explorar cómo lo mediterráneo se manifiesta en el corpus poético de Francisco Brines. Con ese fin, vamos a practicar un recorrido a través de su obra tratando de puntualizar y destacar aquellos elementos que informan y definen la mediterraneidad en su poesía.

El hecho de haber nacido junto al Mediterráneo, dejó una huella en el carácter y sensibilidad de Francisco Brines, a la que él mismo ha hecho referencia en diferentes ocasiones. "Me considero un hombre de pasión y de cultura mediterráneas, y haber nacido en esa orilla lo reconozco como un don. . . . Cuando después todo se va derrumbando, al menos ha quedado ese lugar de luz consoladora" (Alfaro, 11). Brines no ha tenido que desplazarse, como otros muchos poetas, a las costas de este mar, porque desde niño le pertenecía ese mundo. El legado de las civilizaciones griega, romana, árabe, y europea constituye las raíces de la vida occidental, por ello escritores de todas las partes del mundo se han sentido y se sienten atraídos por la cuenca del mar greco-latino, recorren los lugares de prestigio cultural, como si fueran a visitar -- después de muchos siglos -- las tumbas de sus antepasados.⁹

En los otros capítulos de nuestro estudio hemos podido demostrar cómo este medio ambiente ha influido en el tipo de poesía u obra lírica que se ha escrito a orillas del Mediterráneo, y aunque, en nuestro caso, nos hemos concentrado en la obra de escritores españoles, el mismo Francisco Brines ha

manifestado recientemente que existe en su obra "una cercanía con poetas griegos o italianos de cualquier época . . ." (Huelbes). ¹⁰ El interés ininterrumpido, por parte de poetas y escritores, por este espacio geográfico y cultural se patentiza en una lírica en la que el mundo de lo real está siempre presente. Por ser el marco referencial común a todos los escritores nacidos o asentados en estas orillas, los poetas contemporáneos continúan bebiendo de la misma fuente que sus antecesores, al mismo tiempo que se inscriben en una tradición de miles de años. ¹¹ No necesitan remontarse a los mitos olvidados para encontrar los símbolos de su poesía, porque el mundo real lleva "una carga de imaginario tan grande" que no les es necesario recurrir a un universo lejano y/o fantástico, ajeno a su experiencia. Por ello gran parte de los elementos de la poesía de estos escritores están tomados de la inmediata realidad, sin que por ello estén reproduciendo miméticamente ese mundo, sino que valiéndose de la obra de arte crean una nueva realidad (Cañas, 1984, 75). Sin embargo, ello no excluye que el discurso literario sea inseparable de los modos de referencia institucionalizados en un corpus de textos (Hamon, 16). ¹²

Las costas de Grecia, de Italia, de España, y el valle del Nilo no son únicamente puntos geográficos en el discurso figurativo, sino son una variante del topos del "locus amoenus". Son lugares donde la antigüedad del mundo clásico forma parte de la experiencia cotidiana del poeta, que, al poderla percibir y experimentar siempre de nuevo, la comprende y la siente; por ello ha permanecido viva, y se hace actual. Refiriéndose a su viaje por Italia escribió Goethe: "Yo he visto mucho y aún he pensado más: el mundo se abre más y

más, también todo lo que yo sé desde hace tiempo, se me convierte **aquí** en propio". Goethe asocia con Italia, la experiencia meridional, la esperanza de encontrar la vida auténtica (Niefanger, 74).

Las ruinas de las columnas aparecen en medio del paisaje mediterráneo como un elemento constituyente de éste, como signo de un mundo pasado, pero también como signo de un discurso sin interrupción, que sigue percibiendo un entorno eterno y al mismo tiempo nuevo. Los troncos erguidos de los árboles están como antes estuvieron las columnas: plantados como señales de un nueva época. Los poetas de la Arcadia son los intérpretes de esta larga tradición, que va hasta nuestros días. Así, Konstantino Kavafis, que encontró la forma de expresar sus sensaciones con la mayor concisión y tensión posible, que piensa con los sentidos, podría, según palabras de Yorgos Seferis: "saltando una grieta de siglos", inscribirse como un poeta más de la Antología griega, que recopila la poesía de casi un milenio.¹³

La sensibilidad hace al poeta, y ésta, en el caso de Francisco Brines, se despertó al contacto con la naturaleza circundante de la vega de Oliva, ciudad costera mediterránea en la que nació. Este paisaje natal sería gran fuente de inspiración, y, de hecho, constituye la imaginería más recurrente en su obra, el sustrato vital de la que partió, el lugar central en su producción poética por la frecuencia en que aparece y por la importancia de la experiencia poética registrada en sus versos. Lutwack emplearía el término "centrality" (Lutwack, 42) para describir el papel que juega Elca en el universo poético de Brines. El discurso de la tierra natal aparece como paisaje sentimental de la niñez, desde

el cual se fue descubriendo el mundo y la propia personalidad; un universo perfecto con el que antes fue uno. En la primera parte de "Después de la infancia", el protagonista poemático evoca instantes infantiles de plenitud, sobre todo el sentimiento profundo de unión armoniosa con el mundo:

Era viejo aquel valle
de olivares nocturnos,
de almendros de hojas finas.
Y fui creciendo en el amor dichoso
del hombre y de la tierra.
El mundo estaba allí,
en el aliento de la suave noche,
descansando en mis ojos
hasta que nos durmiéramos.
Después, por la mañana,
nos despertaba la luz jubilosa.
("Después de la infancia" I, 19-29)

En la segunda parte del poema, el sujeto lírico describe su frustración ante la imposibilidad de volver a sentir la misma emoción infantil al contemplar desde el mismo lugar el mismo valle. El regreso espacial revela su fracaso al no ir acompañado de un regreso temporal, la historia no se puede volver a repetir aunque el escenario permanezca idéntico.

He querido sentir,
de nuevo, aquel misterio
de la emoción del mundo,
y en el mismo lugar
esperé a las tinieblas.
Altas aparecieron
las luces vacilantes de los astros,
y el pecho no tembló.
(II, 5-12)

El sujeto lírico más que poner énfasis en el pasado infantil, y en la nostalgia del mismo, que también la hay, centra su atención en el después, en la vida subsiguiente a la niñez, vista ésta como una sucesión de pérdidas,

consecuentes en realidad con la gran pérdida de la infancia. En una antología de sus obras, en edición del propio Brines, y refiriéndose a Elca escribe: "en ese lugar he vivido, sobre todo, el sentimiento de la pérdida del mundo . . ." (C.P. 51). La conexión de recuerdo y paisaje constituyen el concepto de tierra natal. Para Anton Wilgans todo paisaje: "es una inclinación al paisaje querido, la tierra natal es un complejo de signos que remiten al recuerdo, pues ahí todo es signo y vivencia" (Niefanger, 249).

El espacio es básicamente visual, lo crea la mirada del protagonista poético, que es el que vertebra la poesía de Brines. No podemos olvidar que la percepción visual que domina nuestro encuentro con el espacio real es esencial para la constitución del texto artístico. "La visión es un sentido superior, la quintaesencia de lo sensual y sus momentos de sublimación. Trascendiendo los otros sentidos, la vista conduce a la sabiduría: la metafísica se convierte en metaescopía" (Buisine, 272). Por su parte, Diane Ackerman manifiesta en La historia natural de los sentidos, que "el setenta por ciento de los receptores sensoriales del cuerpo convergen en los ojos, y es principalmente por la vista por donde apreciamos y comprendemos el mundo . . ." (268).

La noción de la que se valió Helen Gardner para la interpretación de la poesía de T.S. Eliot es igualmente aplicable a la obra de Francisco Brines:

Si el estudio de las fuentes en la obra de un autor, nos muestra cómo trabaja su imaginación, qué elementos toma y cuáles omite; también el conocer los lugares que conforman su discurso figurativo y comprobar qué detalles han sido apropiados por su

imaginación y cuáles han sido ignorados, reconocer que lo que hemos visto es ambos: lo que vimos y lo que él no vió, y que lo que estamos viendo ha sido medio creado por lo que él vió, es reforzar el sentido de la individualidad de su imaginación y gozar del sentimiento empático de participación en la experiencia actual de un prójimo, lo que es uno de los principales placeres de la poesía (Gardner, 317).

Por ello haber recorrido gran parte de los lugares en los que el sujeto poemático se ha detenido, ayuda a mejorar la comprensión de la personalidad poética del autor, y el poema se nos ofrece entonces en otras dimensiones. El énfasis puesto en algunos de los elementos del mundo real y la total omisión de otros nos da la clave de las preferencias del protagonista, que de otro modo ignoraríamos. La naturaleza poética de los textos literarios hace relación a lo que ellos expresan y comunican de necesario y de apasionante sobre el sujeto del enunciado literario y sobre nosotros mismos, en aquellas profundidades de nuestra constitución antropológica que no conocen la exclusión singularista; es decir aquellas que a todos nos afectan apasionadamente. En esto se concreta la universalidad que consideramos como condición constitutiva de lo poético (García Berrio, 441).

La concepción mimética del arte y la literatura surge en los textos de Platón y Aristóteles, y pasa a través de Horacio y Cicerón a la historia de la estética. Alcanza su máximo desarrollo en el clasicismo y neoclasicismo y ahora, cuando, tras la crisis de la representación propia de nuestro siglo, parecía haberse postergado definitivamente, surge con gran fuerza en la práctica artística contemporánea (Bozal, 66-68). La comparación entre las artes, que busca por lo común subrayar las semejanzas entre las mismas,

tiene una larga historia. Ya en la antigüedad Simónides de Ceos (VI-V A.D.) había dicho, comparando el arte pictórico con el poético: "La poesía es un cuadro que habla y la pintura es un poema silencioso" (Beaujour, 37). Lope de Vega hablaba del arte pictórico como de "poesía muda" y del arte verbal como de "pintura del oído" (García Berrio, 442). Para Gilles Deleuze, no hay una gran diferencia entre la pintura, la música y la escritura: "esas actividades se distinguen por sus sustancias, sus códigos y sus respectivas territorialidades, pero no por la línea abstracta que trazan, que pasa entre ellas y las arrastra hacia un común destino . . . " (1980, 84). Plantear actualmente el viejo símil humanístico **ut pictura poesis** puede ayudar a demostrar que la poeticidad se sustenta en principios universales. Estos han de ser buscados en la realidad constatable del comportamiento antropológico, simbólico y pulsional, de la imaginación. Desde un punto de vista semántico, descubrimos la común condición ficcional de los presuntos realismos plástico y literario. "Tanto el texto verbal como el texto plástico en sus respectivos sistemas de simbolización y comunicación participan de la diferenciación entre sintaxis y semántica . . . " (García Berrio, 465). Los mecanismos de la ilusión referencial realista son materialmente distintos, pero ofrecen resultados muy semejantes en lo que se refiere a su condición común de formas de **ilusión**. Bajo el transfondo de estas opiniones nos vemos tentados a comparar la obra poética de Francisco Brines con la obra pictórica de Joaquín Sorolla, pues los dos representan con su arte una parcela de la mediterraneidad imaginaria localizada en Valencia. En la singularidad de la descripción se define la idiosincrasia del modelo de

representación, la naturaleza huidiza de la realidad ha sido fijada en imágenes que son netamente mediterráneas.

En la poesía de Brines , como en la pintura de Sorolla, se da una lucha entre la luz y la sombra. En el caso de Sorolla la luz domina sobre la sombra; en el de Brines, a pesar de la luminosidad de muchos de sus versos, la luz velada del crepúsculo es la preferida por el personaje poemático.¹⁴ Los dos artistas valencianos captan el paisaje natural y el humano de modo directo, los dos han ido desde la observación y descripción de su contorno personal, local y natural hasta un claro adentramiento en experiencias más universales.¹⁵ La contemplación de un cuadro de Sorolla y la lectura de un poema de Brines contienen y resuelven la antítesis entre lo que ha sido plasmado definitivamente y lo que con cada lectura o mirada se convierte en algo abierto y renovadamente nuevo.

Ambos captan el medio ambiental de modo penetrante, lo cual equivale a decir que tanto los poemas como los cuadros tienen una inconfundible localización según sus luminosidades, tonos y efectos atmosféricos que definen lugares. Pero no se puede catalogar la obra de ninguno de los dos de regionalista; pues, plasmando una realidad -- humana, geográfica -- y, en el caso de Sorolla, social, característica de la región valenciana, la han universalizado al haber dado a la historia de la pintura y de la literatura -- con medios fuertemente individualizados -- la emoción de una parcela particular del mundo y de la vida. Emoción que no se da en la poesía de Brines en la abstracción, ni en lo intelectual, sino en la exaltación del instante, en la

celebración de lo circundante y en la presencia sistemática del paisaje, entendido como afirmación del entorno. Sin embargo, en sus experiencias viajeras el personaje poemático ve siempre lo mismo: la repetida constatación de la caducidad humana inscrita en los más diversos escenarios, contrapuesta al ciclo de eterna renovación de la naturaleza, cuyo contraste es aún más perceptible en el área mediterránea; de ello deriva en su poesía el tono temporalista y elegíaco.

Considerando el punto de vista pragmático, resultan evidentes las semejanzas fundamentales que se dan en los respectivos mecanismos comunicativos entre las artes plásticas y la literatura. Idéntica es la condición ficcional y convencional de la referencia. Las palabras en la expresión de la intimidad lírica, y todavía más en la simbolización narrativa o descriptiva de los seres y objetos de la realidad, son mediaciones muy incompletas e inadecuadas. En esa desproporción entitativa de la simbolización verbal reside sobre todo la dificultad del arte literario (García Berrio, 470). No más proporcionada y directa es la simbolización propia de las artes plásticas. En la fenomenología del cuadro circulan entre pintor y espectador unas convenciones semejantes a las que son necesarias en la constitución del discurso verbal. La historia cultural de la percepción pictórica demuestra cómo el efecto simbólico que crea la ilusión realista, está nutrido de tal género de convenios sin los cuales todo discurso pictórico puede ser considerado una estilización total (García Berrio, 470).

Sin embargo, no podemos reducir los espacios brinescos al mundo de lo pictórico, referencia que resulta evidentemente insuficiente para acoger la riqueza de esta literatura. La pintura con ser tan expresiva, resulta insuficiente como referencia para acoger y definir la poesía de Brines, que da entrada a un mundo mucho más rico y complejo que el del color y la luz en el que se funden sensaciones y pensamiento.

Desde el punto de vista de la ilusión realista pragmática, se ha señalado desde Aristóteles que toda mimesis artística se funda en el principio intelectual de **re-conocimiento** por oposición al conocimiento; es decir, adquisición de una novedad antes absolutamente desconocida, que es propia de la experiencia lógico-científica. Las consecuencias sentimentales e imaginarias de ese proceso intelectual son las que habitualmente aparecen como lo característico de la experiencia artística (García Berrio, 470). Emmanuel Kant establece en La crítica del Juicio una relación entre arte y naturaleza que puede parecer paradójica: " la naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza" (Bozal, 193). La naturaleza sublime de la obra de arte le viene otorgada al esquema material del texto en virtud de su condición de soporte eficaz de la actividad imaginaria. La índole material, en sí misma intrascendente, de las mismas palabras de uso comunicativo en el poema, o de las pinceladas en el cuadro, se ve transfigurada cuando sobre la base de una acertada estructura de expresividad consigue expresar impulsos subscientes y conjuntos

simbólicos transcendentales. A través de ellos, el ser humano expresa y comunica por medio de la imaginación artística su representación del mundo en términos de conciencia de identidad y alteridad, la cual tiene como soporte último de referencias antropológicas las coordenadas esenciales de tiempo y de espacio (García Berrio, 472). Y es precisamente al espacio en la poesía de Francisco Brines, al que queremos dedicar la mayor parte de este estudio.

4.2.1 Las Brasas

El tema principal de su primer libro, Las brasas, es, como escribe José Olivio Jiménez: "la serenidad resignada con que se contempla y medita el paso del tiempo, pero siempre desde dentro y a lo largo de una existencia humana intransferible . . . " (1972, 419). La temporalidad es el sustrato sobre el que se va a cimentar su obra. Este núcleo espiritual aparece expresado en un lenguaje aparentemente sencillo, y en poemas que hacen referencia a anécdotas, que son montajes de escenas, de fragmentos de vida.¹⁶ La principal característica de esta poesía es su cualidad narrativa, que por medio de la imaginería, el hipérbaton y el encabalgamiento evita lo que a simple vista pudiera parecer un discurso de signo o ritmo prosaico.

Tan importante como el personaje poético de Las brasas es el entorno físico que le rodea: el paisaje mediterráneo de Elca, de no ser por las pistas que nos ha dado su autor, podríamos localizarlo en cualquier otro punto del

litoral levantino. Las descripciones geográficas están presentadas de tal modo que uno cree poder identificar los lugares; sin embargo, si el lector no dispone de información extratextual, tiene finalmente que aceptar los lugares como sitios genéricos, usados simbólicamente, -- un jardín, una casa campestre, la costa mediterránea, un pueblo --. Pero es un espacio físico bien conocido por el poeta, quien se recrea en describirlo, como homenaje a aquella tierra donde nació. No obstante, en Brines nunca vamos a encontrar un descriptivismo colorista y superficial, como escenario de fondo de las aventuras del protagonista poemático, sino que en todo momento el paisaje está sentido e interiorizado, el lector recibe una interpretación sintética del mismo que contiene un fuerte elemento afectivo.¹⁷

En Las brasas, sobre todo en sus dos primeras secciones, la presencia del mundo real es tan relevante que se la puede considerar la "co-protagonista del libro. Hombre y paisaje están relacionados por intensas y misteriosas fuerzas telúricas que ponen en riesgo sus respectivas identidades" (Amusco, 1993, 15). La descripción del mundo real persigue como una cámara de cine cada mirada del protagonista. El personaje poético de "poemas de la vida vieja" es un "hombre", un anciano que habita la casa de la niñez, claramente separada del mundo exterior por las "tapias bajas" y "la gran verja": estos dos signos semióticos representan la separación del mundo exterior.

La reja del jardín aparece como signo que delimita el mundo interior del exterior, creando al mismo tiempo una zona de esteticismo particular y solitario. También simboliza la posibilidad de una mirada estética al mundo exterior, a

través de los ornamentos de la reja. Como una variante de la reja, tenemos la tapia, como signo de un tiempo pasado, lleno de misterio, la niñez que había sido protegida del mundo exterior por las paredes (Niefanger, 74).

El "hombre sin luz", más que un protagonista diferenciado del que conocemos unos pocos rasgos, no tiene rostro, aunque las barbas sirvan para definir su senectud: es un símbolo, que contrasta con el mundo exterior, con el cual casi forma una unidad, una reciprocidad simbólica. En los primeros versos se describe la belleza de un jardín

Qué septiembre
cubre la tierra, lentos nardos suben,
y suben las palomas con las alas
el aire, el sol, y el mar descansa cerca.
El viento ya no quema. Riegan lentos
los pasos que da el agua, las celindas
todas se entregan. Los insectos se alzan
a vivir por las hojas . . . (1: 5-12).

La entrada del anciano en el entorno paradisiaco causa su destrucción, lo transforma en un "jardín mísero". Si al principio del poema las diferencias entre el personaje y su entorno eran marcadas, conforme el poema evoluciona se van borrando, hasta que todos los elementos positivos y luminosos han desaparecido: "el jardín está mísero, y habita / ya la ausencia como si se tratase / de un corazón, y era una tierra verde" (1:17-19). Hemos asistido a la plenitud del jardín en el que todo florecía a la llegada del hombre y a su posterior decadencia. El poder destructivo del hombre está simbolizado por la transformación sufrida por la casa, llena de vida, al comienzo, y, dejada casi en ruinas, en el anticlímax con que concluye la composición. Todos los

componentes del sistema de tensiones e intensidades estéticas del poema son una única expresión del poder destructivo del tiempo que culmina en la muerte.

Al final del poema, nuestra información sobre el personaje no ha aumentado, lo único que sabemos de él es que no es un ser estático, desde el principio lo hemos visto en movimiento: "entra un hombre sin luz y va pisando / los matorrales de jazmín, le gimen / los pies, no mira nada . . . " (1:3-5), para continuar: "sigue andando sin luz" y "cruza la diminuta puerta". El "hombre" ha llegado del exterior, se ha internado en el jardín, y a su paso sólo ha dejado destrucción. El poema termina en la casa, que se instaura como el marco narrativo habitual de esta sección de Las brasas, al mismo tiempo que sirve de eje en torno al cual se organiza toda la topografía del espacio poético.

La casa de este primer poema, por sus condiciones ("se empieza a caer, húmeda y sola" [1:12]), intensifica el aislamiento del protagonista del mundo exterior. Para Gaston Bachelard, la casa como "todas las imágenes sencillas revela un estado psíquico. La casa, incluso más que el paisaje, es un 'estado psíquico', e incluso cuando representa su exterior, nos habla de intimidad" (Bachelard, 72). Es el espacio en el que el protagonista se protege del mundo exterior, donde viven sus recuerdos de la infancia y juventud, donde lucha por rescatar del olvido el tiempo pasado, y en el que la ensoñación y la fantasía tienen lugar. En el tercer poema de la colección, leemos:

Sobre la mesa los cartones muestran
retratos de ciudad, mojados bosques
de helechos, infinitas playas, rotas
columnas: cuantas cosas, como un puerto,

le estremecieron de muchacho. Antes
se tendía en la alfombra largo tiempo,
y conquistaba la aventura. Nada
queda de aquel fervor, y en el presente
no vive la esperanza . . . (3:5-13).

A partir de la mitad del poema, el discurso poético destaca de qué modo el protagonista, más que recordar experiencias pasadas, recrea mentalmente sus recuerdos:

. . . No repite
los hechos como fueron, de otro modo
los piensa, más felices, y el paisaje
se puebla de una historia casi nueva
(y es doloroso ver que, aun con engaño
hay un mismo final de desaliento)
(3:21-26)

Andrew Debicki compara los recuerdos del personaje con la creación poética: el poeta al crear no repite la historia vivida, sino que trasciende por medio de la imaginación a la realidad, pero sin negarla. "Su proceso de rememoración y recaptura constituye un esfuerzo por superar, mediante el acto creativo, el agotamiento a que se halla sujeto. La finalidad de tal esfuerzo sugiere las trágicas limitaciones de la poesía, al mismo tiempo que de la vida" (Debicki, 1982, 60).

Para Luis Moliner, Las brasas plantea una realidad doble, simbolizada por la casa y el bosque. La casa constituye el espacio de la realidad que se ve constantemente amenazado por lo desconocido, que es el bosque. El personaje poético vive en un mundo muy protegido, rodeado de un espacio desconocido que le invita a ser explorado, "lo que justifica la existencia en el espacio conocido, lo que provoca la meditación o la experiencia poética . . ." (Moliner,

53). En los sueños nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique, por su carácter de vivienda se produce una fuerte identificación entre casa y cuerpo, casa y mente (Cirlot, 120). El bosque, por su parte, contiene toda suerte de peligros, de enemigos, es el espacio de la inseguridad.

Todos los poemas de Las brasas hay que verlos bajo la luz de la metáfora de su título, lo que le llega al lector son brasas, rescoldos de vida, antes de apagarse definitivamente. El título combina la paradoja de vida (fuego) y muerte (ceniza) que vamos a encontrar en cada poema. La primera parte del libro, compuesta de ocho poemas, puede ser leída como un único texto narrativo con un único protagonista que habita la casa rodeada de jardín, en el que cada poema remite a otro, y entre todos se teje el texto. Mark Aldrich afirma que la presencia de solo un personaje parece evidente, por el epígrafe que abre esta sección: *El hombre sabía que le quedaba muy poco tiempo y que sin su fe su muerte no daría frutos* (M.Aldrich, 43). El sujeto lírico es un símbolo disémico, por una parte es un "hombre" con una historia, por otra es la personificación del tiempo y de la muerte.

Frente a este anciano, en la fase final de su vida, el entorno que rodea su casa es paradisiaco: en su jardín crecen jazmines, nardos, naranjos, limoneros, pinos. En unos versos leemos: "los naranjos arden fuera / de luz, y el mar de velas blancas, suben / encendidos los pinos por el monte " (6:3 -5). Llegan olores de azahar y rosas: "se ensombrece el naranjo, y azahares /huelen por el desván . . . " (2:4-5) y "de las rosas/ sube un olor y una

inquietud constante" (7:3-4). La silueta de los montes acompañan sus salidas al campo: "mira, desde su frente, con los ojos / fijos la línea de los montes, áspero / muro de plata que en el mar se huela" (7:22-24). El canto de la belleza del mundo es un intento de detener el tiempo, una pretensión de atemporalizar la existencia, lo que lógicamente aboca en el fracaso de la mortalidad.

El tema del jardín extrae su íntimo sentido estético por el cruce y superposición de elementos naturales y artificiales que representan su misma realidad. Es un encuentro de contrarios -- naturaleza y artificio en un mismo espacio. El jardín va irremediabilmente unido al símbolo de una existencia retirada, aunque el jardín en la obra de Brines no esté cerrado. La visión de la naturaleza en Brines está centrada en lo humano, no hay en ella el menor asomo de un sentido cósmico transcendente.

Dionisio Cañas ha estudiado desde el punto de vista fenomenológico la importancia de la mirada en la obra de Brines. En su investigación dedica una sección al balcón y a la ventana, por ser punto de partida de una división del espacio, de la dialéctica del fuera-dentro, del "aquí-ahí".

Balcón y ventana son simultáneamente oquedades por donde entra lo visible y sale la visión. La ventana orienta la mirada y enmarca la vastedad del mundo exterior, lo hace conciliable con el interior reducido y habitable. El balcón, sin embargo, tiene un doble poder, pues como la ventana, aunque ensanchada, limita el exterior, pero al mismo tiempo, tiene en potencia la posibilidad de instalarse en él para poder ejercer la operación de ver con más comodidad todo lo de fuera (Cañas, 1984, 31).

La mirada del personaje poético desde la ventana o desde el balcón tiene en esta organización binaria del espacio, interior-exterior, una función importante. Sobrepasa el mero marco interior, que contiene en sí todas las

características de un enclaustramiento, y conduce hacia un ensanchamiento del mundo visible que, en la mayoría de los casos, desencadena variados sentimientos en el protagonista.

. . . Ya acabada
la cena, se ha asomado al cristal. Mira
desde sus ojos tristes, el oscuro
mundo de fuera, las estrellas suaves.
Siente que un cálido estertor le sube
y el pecho se le quema . . . (4:12-17).

La mirada desde la ventana es un movimiento de dentro afuera, un buscar visual, que a menudo se intensifica hasta penetrar físicamente por el marco de la ventana en el espacio del paisaje (Koschorke, 282). Es una calidad constitutiva del espacio interior la posibilidad de transpasar sus fronteras no sólo físicas sino también mentales y estéticas.

El balcón, por su parte, no es sólo atalaya desde la que el protagonista poético puede mirar el mundo de lo real, es también imagen y reflejo del paso del tiempo: "en la madera del balcón las horas / se detienen . . ." (6:6-7); unos versos más abajo leemos: "la tarde entra en la casa / y apaga la madera del balcón, / su llama roja. . ." (6:18-20). La llegada del atardecer se refleja en los cristales de las ventanas, siendo por tanto también ellas portadoras de la fugacidad de los días: "es la hora del otoño de este día / la hora de la luz en las ventanas" (2:14-15). No sin razón ha calificado Dionisio Cañas de "crepuscular" la mirada de Francisco Brines. El atardecer es la hora preferida del sujeto lírico, siete de los ocho poemas que forman la primera sección de Las brasas se trenzan en torno a la hora del crepúsculo y de la noche.

Según Bruno Hillbrand, solamente el ser humano solitario, es decir, el hombre que no habla con otros seres humanos, depende del diálogo consigo mismo y con las cosas, por ello está en mejor situación de explorar el espacio en su esencialidad. A él se le abren otras perspectivas y grados de vivencias espaciales que a la persona que está socialmente integrada. La soledad puede traer de un modo rápido a la conciencia del hombre su propio espacio personal y el del universo (Hillbrand,432). Lo cual resulta aplicable al personaje de Las brasas.

En el último "poema de la vida vieja", el personaje poético abandona el campo, sigue la llamada del bosque, de lo desconocido, y retorna a la ciudad:

Oyó la lucha sorda de la luna
penetrando en el bosque, más arriba
el roce delicado de los astros,
y abrió los brazos, y ensanchó su pecho
desolado, nocturno,
y le invadió la tierra,
y el bosque, el viento, le invadió la madre.
Y tuvo buen sabor de su regreso (8:17-24).

La segunda sección de Las brasas está constituida por el poema narrativo "El barranco de los pájaros", que es una de la composiciones más extensas de la obra de Brines. Este poema es una epopeya en el sentido de que narra la historia del hombre, sólo que a través de la vida de un hombre concreto. Al principio del poema, el hablante es un niño, que parece estar describiendo una excursión, pero una vez alcanzada la cima se ha convertido en "aquel hombre", y al final es incluso "el anciano". El poema no es otra cosa que una alegoría de la vida, desde la niñez a la muerte. El discurso poético desarrolla un tono narrativo muy coherente, basado en coordenadas

espacio-temporales. El juego entre lugar y tiempo da forma al discurso reflexivo del poeta. Las descripciones realistas del entorno sumergen al lector en un paisaje netamente mediterráneo: el de la región valenciana de Elca. El hablante, conocedor de esa tierra, adelantándose a la hazaña, se desplaza mentalmente a la cumbre para describirnos lo que desde allí se ve:

Delante estaba el monte, la mañana
buscaba con su luz el acto viejo
de hallar el mundo en ella, más arriba
la cumbre. Se verían los lejanos
caminos y las casas, otros montes,
el reposado mar . . . (I: 1-6).

Ya habíamos visto con anterioridad que es precisamente desde la cumbre donde históricamente se ha constituido el paisaje. En la mirada del personaje poético la naturaleza se ha actualizado estéticamente y se ha convertido en paisaje. "El barranco de los pájaros" utiliza ya la técnica paisajística de modo magistral. En la segunda sección, el narrador nos describe cómo la alegría de la subida les hizo olvidar el paraje que les rodeaba, y otra vez anticipa el panorama que divisaría desde arriba:

Niños, subíamos gritando cantos
de guerra, rezos de capilla. Nadie
se podía volver, mirar el verde
llano, su hermosura extendida y baja.
Desde el cielo veríamos el campo.
La luz llegaba ya a nuestras cabezas
desde el lado del mar, y enfrente el bosque
nos acogió con su penumbra roja (II: 1-8).

Una vez alcanzada más altura, el hablante nos describe lo que su mirada recoge: "y arriba, azul, la brisa se estaciona / mirando el llano abajo, más distante / la marea del mar, con su frescura" (V:8-10). De un movimiento

vertical hacia arriba, su mirada baja y se desliza horizontalmente y se dirige a la lejanía hasta alcanzar el mar. La cúspide de la montaña toca simbólicamente el firmamento -- tradicionalmente el lugar de los dioses --, que está por encima del mundo abajo; es lo que Northrop Frye ha denominado "el punto de la epifanía", en general, la montaña, la cima están asociadas a la idea de meditación, de elevación espiritual (Lutwack, 39). "La diferencia de significaciones atribuidas al simbolismo de la montaña deriva, más que de la multiplicidad de sentido, del valor de los componentes esenciales de la idea de montaña: altura, verticalidad, masa, forma . . ." (Cirlot, 308-310). La literatura nos ha suministrado gran número de ejemplos en los que el foco de la acción tiene lugar en una cima montañosa, en torres, escaleras, como La Biblia, Moisés en el monte Sinaí, la subida del monte Ventoux por Petrarca para "desde el pico poder gozar de la vista" (Ritter, 12), la Divina comedia de Dante, La montaña de los siete círculos de Thomas Merton, "Burton Norton" de T.S.Eliot, San Manuel Bueno. Mártir de Miguel de Unamuno, por citar unos pocos ejemplos.

El lector que estaba esperando la visión del paisaje desde la cumbre quedará decepcionado. Desde la altura el poeta contempla el inmenso panorama, y su vista recorre unos pocos puntos que se perfila como "el barranco de los pájaros", pero tampoco se nos dice nada de la llegada del protagonista después del periplo :

Al otro lado de la cumbre, bajo
 los matorrales del romero quieto
 la montaña se quiebra. Allí anidan
 los mirlos en las cañas, las adelfas

de solitario amor florecen, se oye
la duradera vida del silencio.
Se le llama Barranco de los Pájaros (VI:1-7).

En esta composición encontramos la valoración de la "senda" como un tema o elemento de la realidad, el camino que conduce al punto más alto, y, a la par, como símbolo de la vida, como camino que refuerza y completa la valoración de todos aquellos elementos que se unen al camino, aparte las visiones que de él se recogen.¹⁸ La presencia de símbolos disémicos en la poesía de Brines hace que se mantenga una línea paralela entre el nivel descriptivo y el alegórico. El ascender, el subir es vivir, las sendas las vamos haciendo con nuestro caminar, con nuestro propio vivir, pero ese camino que trazamos y recorremos es cosa que se borra, de la que no queda rastro más que unos instantes. Vemos nuestro pasado, la senda recorrida, como algo imposible de volver a pisar, pero sabiendo que todo se borrará. "Sin moverse, ciego / sigue su vida como el agua pasa / porque quiere la fuente . . ." (VII: 7-9).

El tono de exaltación del poema es visible, a nivel textual, por los recursos morfosintácticos, semánticos y fonéticos empleados, como interjecciones y uso de adjetivos en grado superlativo. "¡Qué delicia / las bocas en el agua, confundidos / los rostros, en la hierba nuestros cuerpos" (II:14-17). Las exclamaciones introducen un nuevo tipo de lenguaje en el que domina la presencia de la subjetividad, es la forma más emotiva de la lengua con la que se expresan emociones y sentimientos, "con un cierto énfasis subrayado por la entonación y el signo diacrítico. . ." (Marchese, 156). En

cuanto a los adjetivos en grado superlativo, son de los pocos que hemos encontrado en la obra de Brines en esta forma, que por la calificación extrema que suponen, contienen también un elemento altamente emotivo: "violetas suavisimas" y "se hace lluvia/ cortísima" (IV:13,17-18).

El título de la tercera sección de Las brasas, "Otras mismas vidas", nos da la clave de la cosmovisión de esta parte. Lo "otro y lo "mismo" queda diluido en un todo. Lo "otro" queda incluido en el campo de los "mismo", con la siguiente desaparición de todas las diferencias, del poder diferenciador y amenazante de la alteridad. Vivir no es otra cosa que repetir existencias que ya han sido o están siendo. Somos la reiteración de otros sentires y otros gestos, porque nada muere del todo y todo hasta en la nada se perpetúa

Los elementos del paisaje mediterráneo han desaparecido, el protagonista poemático se ha desplazado espacialmente, ha regresado a la ciudad. Se nos habla de Madrid y de los altos del Guadarrama. El último poema nos predispone a la lectura de Palabras a la oscuridad, el personaje ha salido al "camino incierto / de un extraño país . . ." (IV:1-2), se ha convertido en un extranjero, lo cual le hace ser más libre: "ya, extranjero, puedes silbar", aunque el precio pagado sea la soledad -- "dormirás solo" --. El libro termina en un tono climático y esperanzador -- "Sueña / que hay Dios, y que hay amor en el camino, / y que tus hijos crecerán hermosos" --, aunque apunte hacia una realidad onírica. El "don dejado en el vientre", los hijos, en un segundo nivel de lectura, ¿no podrían ser los poemas del mismo Francisco Brines? Lo único que se puede salvar de las brasas, de lo que fue vida.

En Las brasas, la presencia del mundo mediterráneo se nos muestra constante en la contemplación de una vegetación meridional en la que se dan cita el jazmín, el azahar, los nardos, las adelfas, las rosas, el romero, los pinos, los naranjos y los limoneros, y al fondo el litoral en el que destaca "el mar de velas blancas", bordeado por el valle y las montañas. No queda muy lejos la pluma de Miró con sus descripciones de La Marina, región costera contigua a la de Oliva. Pero es de destacar que no hay un solo poema en toda la producción poética de Brines en el que el mar sea tema central, en él no ha encontrado un vehículo adecuado para la expresión de su más íntimo pensamiento. El mar aparece como un elemento más de lo real, pero casi siempre subordinado a la importancia de una flora distintivamente mediterránea, el Mediterráneo es, pues, un elemento más de su paisaje.¹⁹

Francisco Brines comparte con su antepasado Ibn Jafaya la presencia de la naturaleza costera valenciana en su poesía, la sensibilidad de ambos se despertó muy pronto al contacto de un entorno muy similar, ninguno de los dos parece haberse sentido atraído por la agitación del mar; sin embargo, sus poemas están repletos de cuadros muy variados que hacen desfilan ante nuestra vista los diferentes aspectos de su tierra natal.²⁰ Los dos la ven como un oasis, un inmenso huerto, lleno de sombra y frescura, donde el vuelo de las palomas se une a los perfumes de las flores, en ambos la tierra natal es el Paraíso.²¹ Sin embargo, el tono melancólico y elegíaco de Las brasas evita que un sensualismo exarcebado rompa el equilibrio clásico de esta poesía, aunque el poeta parece coincidir con un aforismo de Friedrich Nietzsche: "los

pensamientos son las sombras de nuestras sensaciones - siempre más oscuros, más vacíos, más simples que éstas" (1988, 183). Los símbolos en la poesía de Brines tienen su origen en una realidad vivida, en una naturaleza no sólo percibida con poderosa intuición de poeta, sino también gozada por el hombre en la plenitud de sus sensaciones sensoriales, en cotidiano trato y contemplación de ella.

4.2.2 Palabras a la oscuridad

Palabras a la oscuridad (1966), el segundo volumen significativo de Brines, se mueve entre dos polos: el conflicto creado entre la vitalidad de la naturaleza y la vida humana, por un lado, y la destrucción que deja tras de sí el paso del tiempo, por otro. Dividido en siete partes, precedida cada una de ellas por un epígrafe, es mucho más extenso que su entrega anterior (74 poemas frente a 20) y también más complejo.²² Palabras a la oscuridad supone un ensanchamiento del discurso interior de esta poesía, pero las conclusiones a las que se llega son las mismas que en Las brasas: el libro termina en "humo", palabra altamente simbólica, antítesis de la materia. Ese es el destino del ser humano, evaporarse, desaparecer, hundirse en la nada; y las palabras que escribe el poeta son, por ello, inútiles y "aciagas".

La sustancia de esta poesía es, paradójicamente, una ausencia, una desposesión o una huella sobre la que se despliega la tarea de pensar. La

meditación poética en Brines es un aventurarse en este estar desamparados, es una aventura en la que se desciende al abismo de la propia menesterosidad, arriesgándose a descender consigue una extrema lucidez: comparece la muerte como el lado de la vida que no vemos, que está por debajo de la realidad, escondida tras su apariencia, y se hace visible en los momentos límites. La escritura se convierte entonces en un rescate de una experiencia que languidece, también es el momento en el que el acto de escribir es asumido como algo que se ejecuta contra el miedo y que, sin embargo, no mitiga el dolor por la pérdida, la certidumbre de que lo perdido ya no existe. Pero el poeta tiene que dar forma a la nada, esa es su tarea, sólo así se puede ver y experimentar la escritura en su radicalidad, profundizando en nuestras experiencias.²³ La poesía de Brines tiene esa capacidad de nombrar que concede un espacio permanente a acontecimientos que suceden en el instante irrepetible.

En este volumen el personaje amplía enormemente su mirada, las descripciones de lo real no se limitan al paisaje mediterráneo levantino -- que continúa estando muy presente en la primera sección --, sino que ocupa nuevos espacios como Italia en el segundo apartado, Inglaterra en el cuarto y Grecia en el quinto. La sección sexta está constituida por un único poema "Relato superviviente", aquí la voz poética evoca vivencias pasadas que tuvieron lugar en diferentes espacios geográficos (Valencia, París, Delfos, Salzburgo y en un lago alpino cercano, Ferrara, Corfú y Oxford), pero el lector no encontrará ningún tipo de descriptivismo acerca de tales lugares, pues éstos

sólo cumplen la función de organizar espacialmente la meditación del yo lírico sobre la existencia, su finalidad es servir de marco a sus reflexiones existenciales sobre el sentido de la vida, el irreparable huir del tiempo, y la mortalidad. ²⁴

Si Las brasas era un libro donde la experiencia se ofrecía como una síntesis final, Palabras a la oscuridad describe en cada poema un recorrido dialéctico que parte de los datos inmediatos de la realidad. Esto hace que conozcamos al sujeto poemático, no de modo directo, sino a través de la evolución de su conciencia, en relación consigo mismo y con lo que le rodea . . . (Amusco, 1993,19).

Si tuviéramos que definir en una pocas palabras la fuerza motriz del discurso que constituye esta poesía, lo que confiere unidad a su enunciado y pone en movimiento todo ese vasto y complejo mundo, tendríamos que acudir a lo que José Olivio Jiménez ha denominado: "el descubrimiento tembloroso del **misterio** que late en toda forma de **realidad** . . ." (1972, 177). El sujeto lírico de esta poesía -- bajo la apariencia de confesión, de relato autobiográfico --, indaga sobre el sentido de la existencia, sobre la consistencia ontológica de lo real, pero lejos de convertir la composición en un reducto de lo privado, dramatiza actitudes universales frente a la fugacidad de la existencia. ²⁵

La primera sección de Poemas a la oscuridad está constituida por diez poemas, precedida de un epígrafe que nos indica el clima de aquella: "*En aquel lugar miraron sus ojos, por vez primera, la hermosura del mundo, y sintió amor. No habrá olvido nunca para ese recuerdo*". El deíctico "aquél" nos aleja temporal y espacialmente del lugar donde la mirada aprendió a amar el mundo,

pero la evocación, "ese recuerdo", nos lo vuelve a traer a la memoria. Para escribir versos hacen falta recuerdos, nos dice Rilke.²⁶ Una lírica sin componentes tan esenciales como la memoria y el recuerdo es impensable. La rememoración de la infancia tiene el objetivo, por un lado, de recuperar el paraíso infantil por medio de la palabra y, por el otro, el lamento por su pérdida irreversible. La importancia retrospectiva de la infancia está determinada por ser la etapa más trascendental de la existencia, en cuanto en ella se asiste al descubrimiento del mundo con una intensidad irrepetible, y se producen experiencias claves que han de conformar al ser de modo definitivo. Lo que en ocasiones pudiera parecer una anécdota demasiado personal ha sido transformada a través de la poesía en memoria colectiva y en materia de reflexión universal.²⁷

La metáfora de la infancia remite a Elca, donde los recuerdos posibilitan aquel sentimiento que Jean Améry considera el eje central del concepto de tierra natal, "la seguridad". Esta seguridad se expresa en el dominio soberano de la "dialéctica de reconocer-conocer, de fiarse de alguien y de confiar en alguien" (Niefanger, 250). El sentimiento causado por el recuerdo, o por el renovado encuentro con la tierra natal, es tan profundo que se convierte en una vivencia recurrente en la obra poética. Para Hermann Bahr, la niñez, los instantes de las primeras exploraciones del espacio, "la primera mirada del niño que se va despabilando al paisaje", juega un papel muy importante en el desarrollo de éste.²⁸ El conocimiento de ese espacio y la certidumbre

comunicativa da la seguridad de la que hablaba Amery, que para Bausinger es un estado de arropamiento, de "Geborgenheit" (Niefanger, 251).

Condicionada ya por la distancia temporal, la repetición irreparable de los espacios de la niñez provoca el sentimiento correlativo de la pérdida de la tierra natal. Al sentir el déficit presente de esa seguridad inmediata, se produce un recuerdo de carácter melancólico-elegíaco. La tierra natal se constituye sobre el recuerdo, o mejor: sobre una imagen del recuerdo estilizada. El mundo de la ciudad lleno de actividad febril y difícilmente abarcable se contrapone al microcosmos visible y comprensible, es decir, al "paisaje íntimo" del pueblo natal, donde seguridad y protección son los constituyentes de la propia tierra (Niefanger, 258).

Elca es el lugar central en la obra literaria de Francisco Brines, por la frecuencia en que aparece en los textos poéticos y por la fuerza de su imagería. Es un símbolo de lugar caracterizado por vivencias de la infancia, de la juventud, y del amor. Asimismo, con la perspectiva y la distancia que da el tiempo, el ambiente familiar es percibido con una nueva intensidad, como refugio de placer que mantiene al individuo en pie contra las pérdidas ocasionadas por el látigo del cambio y del tiempo. En "La certidumbre de la poesía" escribe Francisco Brines:

En Elca transcurrió lo mejor de mi infancia, pues desde ese lugar me dispuse a contemplar con sosiego y temblor el mundo: el exterior, y el de mi cuerpo y espíritu. Para mí ha llegado a simbolizar el espacio del mundo. Allí lo descubrí deslumbrante y eterno, y cuando la vida me dió una visión nueva inesperada de inmortalidad, seguí amándolo desde su pérdida, y añorando en él su antiguo e imposible engaño divino . . . En ese lugar he vivido, sobre todo, el sentimiento de la pérdida del mundo . . . (50-51).

Acechaba en aquellos días la llegada de los astros, con los ojos llenos de lágrimas, escondido en un cuerpo que ya se me ha muerto, poseedor de la suprema sencillez de la inmortalidad y de la inocencia. La sombra había borrado de la tierra el alto ciprés, los pinos, los limoneros, la gran palmera; sólo llegaban ráfagas espaciadas e intensas de rosas y de jazmines, y el pecho se sentía, desde su solitaria y recogida intimidad, vasto como el firmamento. En él latía una felicidad extraña e inmerecida, y el niño se sentía que ella abarcaba todo el mundo, y que la vida sería siempre inacabable (52).

Para nuestro gusto, esta prosa inspirada en el recuerdo de la niñez en Elca es de lo más sobresaliente y memorable que ha escrito Brines. La demorada y melancólica sensualidad con que recrea el mundo de su infancia valenciana, la visión edénica, nos remite a la Andalucía de Luis Cernuda, y como éste recrea mediante la palabra aquello que hay de sueño entre los escombros de la vida. El instante memorado de la infancia concentra el dolor de la fugacidad, lo desilusionador, y el saber que en ninguna parte hay permanencia es también una levedad que es aceptada con una actitud estoica por el personaje poemático. El corazón es el terreno fértil donde tal vez puedan adquirir realidad los recuerdos idos de la infancia, como constatamos en "Vísperas y memorias".

La distancia permite que de la nada retornen estos recuerdos y, como Rilke podemos preguntar "¿qué fue de aquel ardor, de aquel asombro . . . ", de aquel amor inmenso? ²⁹ El tiempo de la infancia es el tiempo ido, aquél por el que sólo se puede preguntar en la forma de ¿adónde fue?. Estructuralmente "Vísperas y memorias" se halla dividido en tres secuencias. En la primera se nos describe cómo el sujeto poético al sentir la soledad en el ambiente

alienante de la ciudad, trata de traer a su memoria el paisaje de su tierra natal y el amor que un día viviera.

Al hostil corazón se le ha poblado
de designios felices su latir,
en la ajena ciudad donde ahora vive.
He querido volverlo a la memoria
de estaciones pasadas, y una tierra
de frutecidos y nupciales árboles
junto a la mar se rompe iluminada.
En un aire de raso los almendros,
más blancos que la casa, descubrían
el agua azul entre sus ramos, duras
las peñas de los montes.
Es una hermosa tierra para volver
con la memoria, desde lejos, suave
la voz que ha sucumbido tantas veces.
Y fue el amor, más alto no lo vieron
ni las blancas palomas de mi casa,
más turbador que un bosque, altivo más
que la luz despeñada de las cumbres,
más oculto que la savia del pino (1-19).

La constitución del discurso sobre la tierra natal no presenta solamente un problema comunicativo espacial, sino, sobre todo, uno temporal: un problema del recuerdo, del intercambio, de la estilización y del ajuste. Los signos que fueron puntos de orientación en los sueños de la niñez y garantía de seguridad -- la casa, los campos de frutales junto al mar, y las montañas -- han cedido a la funcionalidad del mar de casas de la urbe, lugar tradicional de una vida anónima en soledad. La interacción entre el lugar y el tiempo da forma a la vida reflexiva del poeta. La recreación de un lugar depende del poder del discurso para revivificar gente y tiempo del pasado.³⁰ El discurso de la tierra natal aparece como paisaje sentimental de la niñez.

En la segunda secuencia de "Vísperas y memorias", el poema recuerda a los habitantes de "aquella tierra", a los que considera "criaturas dignas para el amor". Brines no sólo canta el amor físico sino que lo celebra, es "la vida consoladora y ebria de la carne". La identificación del hombre con su ambiente es aquí total, en el último verso se produce una enumeración acumulativa donde se designan elementos de la naturaleza; "flores, rayos, ríos, colinas", para indicar cualidades del hombre levantino. El estupor y la emoción en el lector se suscita no sólo por el proceso visualizador, sino también por la ruptura del sistema de representaciones, de la combinación de símbolos de la fugacidad -- la flor y el rayo --, con símbolos de la permamencia -- el río y la colina --. De igual modo se da un cambio de perspectiva en la mirada: de lo horizontal del espacio de la flor, se pasa a la verticalidad del rayo, para volver al plano de la tierra en el río, y regresar a la verticalidad de la colina. A ello hay que añadir un gran número de sensaciones de tipo visual, olfativo, auditivos y táctil asociadas con los términos citados. Las palabras son aquí símbolos, pues, antes que responder a su función simbólica, han respondido a un impulso estético vital, a una intuición, y no a un acto reflexivo. La emoción y el goce sensorial de la realidad física y humana coexisten en esta poesía.

Al hostil corazón se le ha poblado
de designios felices su latir,
y está con fe de nuevo.
Y he querido volverlo a la memoria
de aquella tierra, donde tantos hijos
de la luz y la sombra son criaturas
dignas para el amor, para la vida
consoladora y ebria de la carne:
son flores, rayos, ríos, son colinas (20-28).

Más luego de ese final epifánico, la voz poética, al volver a su realidad presente, recobra su escepticismo habitual: la repetición de la pregunta "¿para qué recordar?" adensa el espesor de su sentido. Si en las dos secuencias anteriores se habían reiterado los dos primeros versos, en esta última, la doble repetición tiene lugar dentro de la misma estrofa, lo que aumenta la tensión emocional tratándose de un cuestionamiento de tipo existencial. Los versos, con hondos tonos machadianos, recogen una profunda emoción temporal y nos trasladan el ritmo del paso de las horas, de la llegada del atardecer, de la fugacidad de cuanto fue y es vida. Los tres últimos versos desconciertan al lector, pues, en cierto modo, contradicen los dos primeros de las estrofas anteriores, y los restantes de esta secuencia, pues ¿no era así que lo que le hacía sentir feliz al protagonista poemático era el volver "a la memoria estaciones pasadas"? Sin embargo, después de haber constatado la muerte de todo lo existente, la voz lírica, con gran estoicismo, se contenta con un presente que, por ser lo único que le pertenece, debe aceptar.

¿Para qué recordar? Cae la tarde
 con débil luz en los tejados solos,
 dora las hojas con sereno fuego,
 indecisa es su muerte. Todo pasa,
 y esta ciudad se quedará remota
 en el lento recuerdo de mi vida.
 ¿Para qué recordar?, si hay aquí paz
 para los ojos, y alegría breve
 para el cansado corazón que aliento (29-37).

La afirmación de la vida en su precariedad es un acto por excelencia creativo, pues cada hombre es el forjador de su propia existencia y de su propia moral. El hombre se enfrenta a la tarea de tener que construir su

mundo, su verdad y sus valores desde sí mismo, con sus propias fuerzas y con su voluntad, al mismo tiempo que la realidad se caracteriza por un continuo devenir que nunca podrá ser atrapado en su complejidad.³¹

Pero quizá el poema que mejor define esta sección de Palabras a la oscuridad, y que marca una clara separación de la entrega anterior, es el titulado "Elca". En primer término hay que destacar que está dedicado a Juan Bautista Bertrán, profesor y mentor de Brines en sus tiempos de alumno de segunda enseñanza en Valencia, al mismo tiempo que poeta de paisajes a quien el adolescente Brines había confiado sus primeras composiciones.³² Este poema es un homenaje al maestro y a la tierra natal.

Hasta el momento de la lectura de este poema, el lector había apreciado y constatado la presencia constante de un mundo natural mediterráneo en la poesía de Brines, pero este lugar carecía de nombre. Es como si el poeta hubiera querido mostrarnos aspectos parciales de ese lugar para prepararnos al desvelamiento final de su identidad por medio del nombre ya inequívoco. El poema remite a la última oración del epígrafe de la sección: *No habrá olvido nunca para ese recuerdo*.

Lo primero que llama la atención es la perfecta simetría de sus partes, lo cual es poco característico de la poesía de Brines. Seis estrofas de seis versos cada una, con la excepción de la última, que tiene siete, forman el poema.

Cada secuencia describe un paisaje en términos positivos o negativos en ritmo alternativo. La primera, tercera y quinta contienen imágenes simbólicas de la vida de carácter positivo,

mientras que las restantes responden a imágenes negativas sugiriendo la muerte (M.Aldrich, 75).

En el texto se conjugan los tres elementos más importantes del entorno brinesco: el paisaje de Elca, la casa paterna y la familia. En la primera estrofa todo se convierte en transparencia y diafanidades de luz, pero de luz desnuda de atributos: se trata de la pura vibración que descompone a los colores del espectro para hacerse corpúsculos luminosos.

Ya todo es flor: las rosas
aroman el camino.
Y allí pasea el aire,
se estaciona la luz,
y roza mi mirada
la luz, la flor, el aire (1-6).

Esta impresión de hiriente claridad, que tiene la poesía de Francisco Brines en algunos de sus versos, procede sin duda de la luz mediterránea de su Levante natal. En "Certidumbre de la poesía" escribe Brines: "En mi caso, la imaginación es primordialmente visual, tanto si su ejercicio se dirige a la luz del mundo exterior, para celebrarlo o interrogarle, como si se dirige a la oscuridad interior, en pos de su desvelamiento" (35).

La ekphrasis comienza a ras de tierra, por lo más alejado de la casa, el camino, que desde lejos nos va acercando, como con una cámara, al ámbito más íntimo. En la tercera estrofa estamos en la parte exterior de la casa. Las plantas descritas son trepadoras que se adhieren a los muros y todo tiende a la verticalidad: la casa, el ciprés: "suben, / por el azul del cielo, / las ramas del ciprés" (10-12). El tono del poema se va tornando más gozoso: en la quinta estrofa se ha llegado al interior de la casa, que es el espacio del

hablante: "dentro vivimos todos". Pero todo (la sombra de los montes, el azahar, y el ser humano) termina en el mar, comienzo y principio de todo, eternidad. De lo abstracto se ha ido a lo concreto, de lo lejano a lo cercano. El tono sosegado y elegíaco nos hace pensar en los ríos de Jorge Manrique. La vida humana como un discurrir hacia adelante en un alejamiento permanente de lo ya sido.

La armonía imitativa que nos transmite el poema se debe a la aliteración de "ya todo es" que encabeza las estrofas impares, lo cual le da una apariencia de simetría paralelística, aunque estos versos concluyan todos de modo un diferente, que se ve reforzado por la repetición "porque todo va al mar" de los impares. La dialéctica constituida por el esplendor de la vida y la presencia permanente de la muerte vertebró el discurso poético, pero nunca domina la visión pesimista. Es ley de vida que todo termine, y, otra vez, encontramos la postura estoica de aceptación de la finitud por parte de la voz lírica, pues si las sombras de los montes, el azahar del naranjo terminan en el mar, el ser humano como una criatura más de la creación también "camina al mar, / porque todo va al mar", pero lo hace mirando al cielo; el protagonista parece querer sugerir que la vida, a pesar de la presencia constante de la muerte, es una experiencia positiva:

Porque todo va al mar:
y el hombre mira al cielo
que oscurece, la tierra
que su amor reconoce,
y siente el corazón
latir. Camina al mar
porque todo va al mar (31-37).

El recuerdo en Manrique está presente, pero en Brines falta fe en una realidad trascendental. El intertexto manriqueño, "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar", está absorbido y modificado en el poema brinesco "Camina al mar / porque todo va al mar". Mark Aldrich alude a las resonancias de Manrique en Brines, pero su comentario se centra en el nivel semiótico de los dos textos: "los dos poemas invocan al padre y a tratados metafísicos. En el caso de Brines esta dualidad está simbolizada por el título (el paraíso del poeta), y por la dedicatoria del poema a su padre espiritual" (Aldrich,79). Sin embargo, el ritmo manriqueño no actúa como algo prestado, es ya ritmo brinesco. Aquí nos podemos apropiar de las palabras que Jenaro Talens utilizara en relación con la obra de Luis Cernuda, sólo tenemos que sustituir el nombre de un poeta por otro y la aseveración es totalmente válida para Brines. "No es preciso conocer a Manrique para captar el texto de **Brines** (cambio nuestro) y emocionarse con él, aunque el autor sí lo haya tenido en cuenta a la hora de escribir su composición. Está incorporado **desde** dentro" (Talens, 314).

La muerte, como necesidad, como momento definitivo, condiciona al tiempo a ser lo que es. Es coherente que Brines haya construido el poema sobre el eje de la intuición manriqueña, porque no hay conceptualización en la idea del final sino la manifestación y la emoción de una vivencia. Si Buffon decía que el estilo es el hombre, podemos afirmar aquí que éste es pasión. El estilo propio es la marca o sello de identidad que la pasión deja en todo individuo o en su creación. Las ideas singulares o esencias propias son

vehículos de la pasión que se manifiestan de forma artística, en el caso de Brines, en un texto poético (Trías, 118). Para Gilles Deleuze, el estilo es un:

nacimiento continuado y refractado, este nacimiento recobrado en materias adecuadas a las esencias, este nacimiento convertido en metamorfosis de objetos. El estilo no es el hombre, el estilo es la propia esencia.

La esencia no es únicamente particular, individual, sino individualización. Ella misma individualiza y determina las materias en que se encarna . . . Lo que ocurre es que la esencia es en sí misma diferencia. Sin embargo, no tiene el poder de diversificarse, sin tener también el poder de repetirse idéntica a sí misma . . . (1972, 60-61).

Los poemas de Brines tienen un tono que, por la mezcla de sensualidad, abstracción, y, muchas veces, laconismo -- dentro de un mismo verso --, resultan inconfundibles. Así que, aunque trate los mismos temas que otros muchos autores, su voz resulta tan personal que, para un lector competente, es fácilmente reconocible. En el prefacio a su antología, refiriéndose a su expresión poética, escribe: " Siento que testimonia una parte fundamental de mi persona, y en su enunciación me parece haber aprehendido una manera mía de concebir el mundo, tan exacta y verazmente me siento allí expresado. . ." (C,P., 23).

En la poesía de Francisco Brines nada es producto de la casualidad ni de la improvisación; con "Elca" nos parece bastante obvio que el poeta quería terminar con broche de oro la sección dedicada al espacio de su niñez. A partir de esta composición volveremos a encontrar el nombre Elca en otros poemas, pero el misterio de la localización exacta de ese universo ya está desvelado.

En su deambular por otros países del área mediterránea, el personaje poético encuentra los mismos signos de muerte que viera en su tierra. En los poemas de la segunda sección, ubicados espacialmente en Italia, se puede constatar una tendencia hacia la construcción de una anécdota o una impresión, sustentada sobre la base de una experiencia amorosa con referencia a elementos culturales, con lo que aumentan los momentos discursivos sobre los puramente poéticos. En todo arte figurativo el proceso de lectura necesariamente subsume un proceso de reconstrucción espacial. Acción y descripción no son tanto segmentos sino funciones del mismo discurso figurativo (mimético), funciones que relacionan aspectos complementarios del mundo, el objeto o el espacio de alguien moviéndose a lo largo de la dimensión del tiempo y del espacio ficticio (Sternberg, 72).

En "Los signos desvelados" el personaje contempla desde un alto el panorama de Florencia al atardecer:

Subí hasta la colina
para mirar el ancho
río, la ciudad rosa,
los montes de cipreses,
mientras caía el sol (1-5).

Desde este lugar el protagonista observa la mirada de un "extraño", que como él, extranjero, está contemplando la puesta de sol sobre la ciudad. El otro actúa aquí como espejo, la objetivación permite al poeta la distancia suficiente para hablar de sí en el otro, pero, el otro, aun siendo también el yo, nunca será un doble sino una nueva criatura. La vista de Florencia, cuna del Renacimiento, donde la armonía entre paisaje y arquitectura es casi

inigualable, sirve de marco al personaje poético para meditar sobre la fugacidad de la existencia. "Las torres", vestigios de otros tiempos, de otras vidas, se alzan como testimonio de un pasado, presente en la silueta de la ciudad. Precisamente de ese ambiente perfecto en su armonía estética nace el sentimiento elegíaco de este poema, de la distancia entre el mundo de soledad interior del poeta y la plenitud del mundo real. El mundo es flujo y devenir, nacimiento y muerte sin reposo, un proceso de transformación incesante en el que nada permanece, y si algo permaneciera sólo podría ser producto del autoengaño.

La reflexión con la que termina el poema coincide con el epígrafe: "sus gestos, su mirada, eran extranjeros. Su corazón era de todos los lugares". Si los versos iniciales evocaban un momento de plenitud vital, el final anticlimático lo cierra con una meditación de tipo temporalista:

Y desvelé el misterio
de su quieta mirada:
en todos los lugares
de la tierra,
el tiempo le señala
al corazón del joven
los signos de la muerte
y de la soledad (27-34).

La cosmovisión heraclitiana de Brines está muy próxima a la del eterno retorno de Friedrich Nietzsche.³³ No sorprende que la luz y las imágenes de Italia influyeran de un modo tan patente en el pensamiento aforístico de Nietzsche. Lo que determina su filosofía "septentrional" o del sur, no es un paisaje italiano descrito de modo concreto sino más bien uno imaginario, que comporta la apariencia, la ilusión, de una vida liberada de la moral y de la

razón. Y es este juego visual de un mundo sensual liberado el que crea la metáfora del sur. Sensualidad y proximidad de la vida se independizan en una mitología del sur. Su filosofía divulga el misticismo estético del sur, que más tarde encontraremos en escritores como Gabriele D'Annunzio, André Gide, y Jean Genet (Grimm 197-203). Según Josef Nolte, el sur no es para Nietzsche un concepto afectivo sino un estado del alma, quizá, en su sentido más amplio, una utopía que se puede experimentar. "Descubrir de nuevo el sur dentro de uno mismo" es el punto de orientación que Nietzsche siguió para su radical e individual experimento de vida (92).

De Italia, nos desplazamos con el protagonista poemático al entorno mediterráneo de Grecia, y es de nuevo el epígrafe, de la quinta sección, el que nos da la clave temática: "*¡Este sí es el más hermoso territorio . . . ! Pero esta tierra es fugitiva*". Esta parte reúne exclusivamente poemas amorosos, "el hermoso territorio" es el del amor, pero también es Grecia el lugar codificado por la cultura como el espacio natural del homoerotismo.³⁴ La poesía amorosa griega ha servido de modelo para poetas posteriores que han reforzado así una nostalgia de tipo cultural y erótico por la Antigüedad. "Ellos crearon la imagen de un paraíso, de una Arcadia, donde jóvenes atletas y pastores bien parecidos podían satisfacer los deseos emocionales y eróticos de otros hombres" (R.Aldrich, 22).

En Francisco Brines encontramos el mismo tipo de actitud moral que ya habíamos visto en los poetas arábigo-valencianos, en los del grupo Cántico,

en Juan Gil-Albert, y en Jaime Gil de Biedma. Al respecto escribe el poeta valenciano en "Certidumbre de la poesía":

Es una moral de estirpe clásica, y que podemos denominar, justamente de estoica. Ante una cosmovisión que siente el transcurso del vivir como una continuada pérdida, y en la que el final abocamiento es el vacío, la serena aceptación del destino adverso desde el profundo amor a la vida. Y algo que le acompaña. Con la aceptación del desastre metafísico del hombre, aparece la valoración de su existencia temporal, quedando ésta entonces liberada para el goce. Estoy hablando del hombre que se ordena y toma ser en los poemas. En ellos, su individualidad se presenta, en ocasiones, desde una supuesta amoralidad (e incluso inmoralidad) que, por saberse en oposición a la moral convenida adquiere también condición moral. Es ella, naturalmente, de índole marginal. Vivida desde la individualidad, y compartida por otras individualidades, su comprensión alcanza, en rigor, valor colectivo. Estas tres apariciones de la ética se identifican en su función de servicio al hombre, en un proceso de liberación de impuestas ataduras, y un resultado, a mi parecer, estimable: aprender a vivir mejor.

La nostalgia de la que hablábamos, es bien patente en el poema llamado "Tera", en éste el yo poético entabla un diálogo consigo mismo en el que con dolor interroga a sus antecesores:

pregunto a los espectros familiares
por qué fueron sus cópulas tardías
y acumularon tanto tiempo inútil,
por qué vinieron hasta Occidente.
Pude vivir en la ciudad de Tera,
con estos mismos miembros, las costumbres
más dulces del corazón, con mi sexo
viril, el sexto siglo antes de Cristo; (4-1).

De este pasado utópico, el yo lírico regresa al presente, a un aquí y un ahora, y se dirige a un viajero, un "tú", receptor de un doble discurso, el actual, y el que "frente a la luz escrito" le hubiera gustado dejar al personaje seis siglos atrás, como testimonio de amor

Ahora, viajero, nuestros nombres juntos
 verías en la roca, y esa fe
 que se desprende de lo humilde y claro
 llegaría hasta ti, sería un aire
 poderoso. Las nubes, con dañino
 paso, cruzan la tierra. Yo las miro
 rodar, y en el estruendo de su voz
 mi voz arrojo con su nombre dentro (16-23).

Las nubes con su pasar raudo interrumpen la meditación del personaje poemático. Las nubes están y pasan por el cielo solucionando el eterno problema entre el ser y el devenir. Hace seis mil años, unos hombres miraron esas nubes, eran distintos a nosotros, como distintas fueron las nubes que ellos miraron de las que contemplamos en este instante. Sin embargo, en el fondo son idénticas a la nubes de entonces, como idénticas son las pasiones y ansias que ahora sentimos a las que sintieron nuestros antepasados. Las nubes son el símbolo de la permanencia en el cambio, son una afirmación del repetirse incesante de la vida.³⁵

Los cuatro últimos versos logran una gran plasticidad por la ruptura del sistema de representaciones, es decir, por la mezcla de términos reales e irreales. El poeta ha dado a los términos irreales el mismo tratamiento que a los reales, lo cual nos obliga a la visualización de las realidades enunciadas (Bousoño, 1986, 376-386). El avanzar de las nubes, su "paso", tiene que ser irremediamente "dañino" para el ser humano porque significa una mengua de su tiempo, y un acercamiento progresivo a su fin. Las nubes, por ser el elemento simbólico más importante del poema, se han humanizado, dan pasos y tienen voz propia para aproximarse a la suerte de la criatura, pero su voz contiene elementos característicos de la naturaleza, es un "estruendo"

-- término onomatopéyico por sugerir acústicamente la acción que el grafema representa --, un trueno que hace temblar todo cuanto se halla a su alrededor. La distancia entre fenómeno natural e idiosincrasia humana se acorta, cuando el personaje poético arroja su voz, "con su nombre dentro", su estruendo particular. A nivel semántico "arrojar" implica una connotación de fuerza, de violencia; a nivel retórico, es también una voz onomatopéyica.

Este acto de última rebeldía, aun sabiendo el fracaso del intento, es un deseo de afirmar la vida y sus momentos más luminosos desde la menesterosidad de la existencia. Aquí encontramos el aspecto dionisiaco de la poesía de Brines, "la voluntad de vida", el decir sí a la vida, sin compasión hacia la propia suerte, experimentar en sí mismo el devenir sin queja, aun teniendo conciencia del carácter fugitivo de lo terrenal.

"Amor en Agrigento" es un poema que, por la localización del espacio geográfico, podría pertenecer a la sección segunda de Palabras a la oscuridad, pero por referirse lo anecdótico al pasado histórico de "Akragas", está perfectamente enmarcado entre los poemas griegos.³⁶ Es una composición meditativa de hondos tonos temporalistas. La complejidad del poema reside en la presencia simultánea de dos tiempos diferentes en la vida del personaje,³⁷ y de otro anterior a éstos, en la de Empédocles.

Agrigento no es sólo una evocación geográfica que sirve para que el personaje reflexione sobre el amor y la temporalidad, sino un espacio regido por un sentido absoluto de la vida, nacido de su historia, de la armonía entre paisaje y arte. Brines es un poeta y un hombre de lugares, en su antología

personal leemos: "Allí donde he vivido he gozado del mundo, y si en mi mirada hubo hacia él entusiasmo y extrañeza, la experiencia me ha aportado siempre una conciencia más rica y un renovado amor a la vida . . ." (C.P., 51).

El poema empieza al atardecer, "la hora del regreso de las cosas".

Brines, poeta consciente de la temporalidad, concentra su predilección léxica sobre voces o perífrasis de expresividad temporal. La elección de las últimas horas de la tarde para la meditación poética, nos parece más una preparación para el acostumbrado salto elegíaco hacia el pasado que un intento de destacar una melancolía en sí de tipo romántico. Es la hora preferida por el personaje brinesco para meditar, porque el atardecer no se limita a connotar un nostálgico sentimiento de postrimerías: muestra mejor que ningún momento del día el movimiento de ciertas realidades hacia sus contrarios. El crepúsculo precipita el acontecimiento de la negación, expone el devenir sombrío de la luz, es el instante dinámico y dialéctico por excelencia, en el que se produce el encuentro de dos grandes contrarios: el día y la noche, la claridad y las tinieblas. Encuadrado en este marco, el sujeto lírico, solo, desde una lejanía temporal y espacial, evoca a la persona amada en un acto de rescate de su plenitud vital.

Yo te recuerdo, con más hermosura tú
que las divinidades que aquí fueron adoradas;
con más espíritu tú, pues que vives.
Hay angustia en el corazón
porque te ama,
y estas viejas columnas nada explican (5- 10)

La imagen del amado, idealizada por el recuerdo, constituye una anamnesis, ya que solamente nos desvela lo sustancial, su belleza. La

persona amada, por existir, es superior a cualquier divinidad o al clasicismo de una columna de ocho mil años, símbolo no sólo de perfección sino también considerado junto al árbol y a la escala como perteneciente "al grupo cósmico del eje del mundo . . ." (Cirlot, 141).

La Belleza y el Amor se ven como plenitudes de un momento -- efímeras por consiguiente -- que el tiempo destruye y que la memoria rescata, no solo como mero testimonio de vida, sino como actitud ética ante su vida: pues quien las perdió, supo también gozarlas en el huidizo instante. Este **carpe diem** que, personalizado, es una de las fuentes morales de la poesía brinesca, condice perfectamente con la evocación clásica que un viaje a Grecia naturalmente supone . . . (Villena, 1986,20).

La antítesis de lo animado vs. lo inanimado, del amor-dolor nos introduce en la siguiente estrofa. En la contemplación de un paisaje altamente culturizado se superponen la mirada del filósofo, que vivió hace siete mil años, y la del personaje poético. La clave del poema radica en la dedicatoria a Empédocles y a su tiempo en Akragas. La filosofía que vertebra su pensamiento actúa aquí de subtexto sobre el que se estructura el poema, amor y odio eran en su teoría cósmica las dos fuerzas contrarias -- de unificación y dispersión -- que originaban los cambios en la Naturaleza.³⁸ Ese sistema binario lo vemos reproducido a nivel textual en la composición brinesca. Sólo que en el espacio poético vida y muerte no son fuerzas separadas que se suceden, como en los postulados del filósofo presocrático, sino que conviven y llegan casi a fundirse en una única realidad: "y oyen los vivos largos lamentos por el campo: / este es el tránsito de la muerte, confundándose con la vida" (23-24).

Para el poeta, la presencia del ser amado no se puede comparar a la belleza de las ruinas de Akragas. La sinécdoque "cabello" lo define, en cuanto que tiene "esplendor" ("esplendor de tu cabello"), voz que funciona aquí polisémicamente como símbolo de juventud, y como color denotativo de sol, rubio. Las ruinas son signos del paso del tiempo, de lugares que han sido consagrados por grandes acontecimientos en la historia de la humanidad, son testigos de otras épocas y continúan su influencia del pasado en el presente como admonición del "tempus fugit": "Las ruinas se constituyen en una cristalización de la esencia, no ya del vivir (hilo sucesivo), sino de la vida como estatificación de la fugacidad . . ." (Prieto, 224).

La memoria posibilita la inmersión del "ahora" en lo pretérito, desde un "hoy", creando una distancia crítica en la que puede esbozarse la conciencia de una profunda temporalidad.³⁹ Pero no es sólo eso la memoria, también archiva y organiza los materiales de la mente, pone en el presente lo pasado como pasado, "es la voluntad de acoger de modo no arqueológico palabras y experiencias" (Ballesteros, 18). En esta poesía los niveles de pasado y de presente se confunden y se superponen; enunciada desde un presente, pero refiriéndose a un pasado, se recuerda la experiencia amorosa que hizo apreciar la vida al personaje poético, a pesar del dolor sufrido. "Yo sé por ti que vivo en desmesura, / y este fuerte dolor de la existencia / humilla al pensamiento" (28-30). Lo que hoy siente al evocar las ruinas de su vida es desengaño: "Hoy repugna al espíritu / tanta belleza misteriosa, tanto reposo dulce, tanto engaño" (31-32).

La mirada paradójica del poeta "acoge la existencia de lo heterogéneo y distinto, que permite mostrar el decurso temporal como efecto de una tensión de contrarios" (Pérez, 160). Y como Brines no sería Brines si no nos sorprendiera, después del final anterior, la última estrofa del poema termina en una paradoja de tono esperanzador: "y siento que es mi vida quien aturde a la muerte". El amor es ya sombra del pasado, anécdota autobiográfica poetizada,⁴⁰ pero al recordar esa vivencia, se sacan fuerzas para continuar viviendo, y alejar a la muerte de uno, aunque sólo sea momentáneamente. En esta postura vislumbramos parte del pensamiento de Empédocles, quien en sus especulaciones sobre la génesis de lo vivo o animado defiende la tesis de la supervivencia de los más capaces.

Al igual que en el discurso de Empédocles, en el discurso brinesco filosofía y poesía⁴¹ van juntas, por medio de un andamiaje de intuiciones y conceptos se reflexiona sobre el ser y la nada, en un intento de entender mejor al ser humano y al universo, al microcosmos y al cosmos. No nos extraña que un autor tan afín a Francisco Brines, Juan Gil-Albert, dedicara A los presocráticos (1963) una entrega de siete poemas, entre ellos uno "Las transformaciones", dedicado a Empédocles. En la introducción al libro escribe:

No es el presocrático un mundo fabuloso, pero sí fantástico; en el sentido de que en su especulación entra una gran dosis de fantasía, sólo que, y esto es lo que hace de estos filósofos naturalistas unos entes tan originales, puesta al servicio de la verdad, científicamente hablando. Esto es, también, lo que hace que sus escuelas representen un alborear tan sugestivo, y tan grandioso, del saber total, de la apreciación intuitiva del cosmos. A su debido día, por las callejas empedradas de Atenas, iba a circular aquel que con la intención y habilidad socrática dirigiría sobre el hombre, como ciudadano, la atención que los

precursores habían dedicado a lo que unos llaman naturaleza, otros, las cosas, o también, aún, el espíritu cósmico; mundo, éste, global, de consideración, que incluye al hombre, en un centro, como la concha a la perla . . . (217-218).

"La ética de la emoción o el deseo de perpetuar los momentos más sagrados e intensos de una vida son el eje medular de la poesía de Brines" (Peña, 35). El personaje poético nos transmite, pues, su experiencia por medio de la emoción y el monólogo interior, que constituyen los puntos de apoyo del poema. El lector actuando de co-partícipe en el texto convierte la poesía en vivencia. Si el libro se mueve entre el eje de las restricciones que el paso del tiempo y la muerte imponen a toda existencia humana, de un lado, y el deseo de reafirmar la vida, por otro, lo que realmente le da el sello distintivo a este volumen son las tensiones creadas por las rupturas de sistemas, los cambios de perspectiva, y la relación que se establece entre el personaje poemático y el lector implícito (Debicki, 72).

4.2.3 Aún no

Como cada uno de los libros de Brines, Aún no representa una continuación coherente del universo poético del autor, aunque enriquecido con nuevos componentes. El libro consta de tres secciones, la primera y la tercera siguen la línea elegíaca conocida, aunque con más registros; la intermedia -- "Composiciones de lugar" -- constituye una sorpresa para el lector de la poesía brinesca: recoge un conjunto de poemas satíricos con los que Brines

abre una nueva y sorprendente vía de expresión, que rara vez volverá a surgir en sus libros. El poeta neorromántico da paso a un escritor más desgarrado y cínico, en el que asoman ecos de una vieja tradición asumida: Horacio, Juvenal, Marcial o Catulo, poetas que sirvieron de punto de apoyo para la construcción del discurso satírico áureo de Quevedo, al que tanto admira Francisco Brines y al que leemos como subtexto entre sus versos.

La cultura queda incorporada al poeta de tal modo que entra a formar parte de su propio vocabulario, nos parece oírle fluir de su pluma como algo natural y nuevo al mismo tiempo, entremezclada, modificada, recreada por su propio ver y decir. El tono burlesco es fundamental en estas composiciones, la fórmula más frecuente es desarrollar una serie de ingeniosas relaciones para degradar al objeto imaginario descrito. Mientras que, por un lado, estos poemas constituyen un repertorio de frases proverbiales y refranes populares y de algún vulgarismo, por el otro, se deslexicalizan todos estos materiales en complejos procesos de deconstrucción, por medio de rupturas de sistemas y paradojas, principalmente. Lo característico de estos poemas no es, sin embargo, el uso de los recursos enumerados sino la densidad con que se ciñe el texto, la agudeza con que se invierte la designación propia hasta producir una verdadera subversión en la identidad del objeto descrito.⁴² El foco de la sátira brinesca es la crítica a la hipocresía, tema central en la problemática de la oposición ser-parecer, la chispa de humor salta al desenmascarar comportamientos y actitudes de la doble moral social.

No es en absoluto casual que sea en el libro más pesimista y desolado de Brines donde haya prosperado su poesía satírica.

Aunque siga habiendo momentos en que el vivir es aceptado con serenidad, la visión que predomina es la del destino del hombre como manifiesto fracaso . . . Se suceden los adjetivos que indican carencia, menesterosidad, anulación: "casa desierta", "empobrecida realidad", "cuerpo vacío", "instante vano". . . Todos apuntan a lo mismo: a la escasa consistencia de la aventura humana. La vacuidad del ser frente a la muerte (Amusco 1993, 25).

Después de esta introducción cabe pues preguntarse, ¿qué es lo que ha quedado del mediterraneísmo en Aún no? ¿Cómo se define aquí? El epígrama de la tercera sección puede ayudar a enfocar el tema y a responder a estas preguntas:

¿Díme, cuando ya tantos años se han perdido
y nos quedan tan pocos por vivir,
si no fue lo más consolador de nuestra vida
esta tristeza honda de imaginar un mundo
más perfecto que el mundo tan amado,
haber ardientemente deseado un imposible?

El poeta no retrocede ante la tragedia final a que están abocadas nuestras vidas. Es más, acepta un destino adverso y decide no sólo experimentarlo sino vivirlo en toda su intensidad, aún siendo consciente de su precariedad, y de que la realidad ofrecida no se corresponde con los sueños:

¿Cuál es la gloria de la vida, ahora
que no hay gloria ninguna
sino la empobrecida realidad?
¿Acaso conocer que el desengaño
no te ha arrancado ese deseo hondo
de vivir más?
La gloria de la vida fue creer
que existía lo eterno;
o, acaso, fue la gloria de la vida
aquel poder sencillo
de crear, con el claro pensamiento,
la fiel eternidad.
La gloria de la vida, y su fracaso.
("Sueño poderoso", 1-13)

"La ronda del aire", poema dedicado a otro poeta, a Jenaro Talens, lleva un título altamente polisémico, "ronda", que tiene varias acepciones: puede ser un paseo o un camino inmediato al término de una ciudad o pueblo, es también una reunión al anochecer para tocar y cantar, es, así mismo, andar de noche paseando por las calles. En su sentido figurativo y familiar, es dar vueltas alrededor de una cosa y andar alrededor de alguien para conseguir algo (Sopena, 877). En el poema, como veremos recoge y sintetiza algunas de las significaciones. Es la ronda del canto que tiene lugar por la noche y que se mueve alrededor del personaje poemático para que éste actúe. La composición se mueve entre dos polos: la realidad visible, y la invisible o memoria que terminará convirtiéndose en la nada, a no ser que se metamorfosee en lo visible del poema.

La vida se retira hacia lo **invisible**, "envuelto en lo invisible soy el rey / de la vida, / y es mi reino el del aire". El personaje trata de asir la existencia a través del tiempo interior de los recuerdos. Mediante la mirada el poeta recrea el mundo mediterráneo en un intento de fijarlo en el texto:

Yo veo lo visible,
y seré desterrado: el verde luz
que vuela en el pinar, la luz rosa del cielo
que así viste el reposo del naranjo,
la vieja luz de plata
de los montes desnudos, y alejada
la fresca azul luz de la mar (9-15).

Bajo esa luminosidad policromática de los sentidos, la condena de las sombras, del olvido, está cerca; la tarea del poeta es tratar de salvar lo que desde nuestro nacimiento el tiempo nos va arrebatando en un proceso

continuo, revivirlo en la memoria del poema antes de que desaparezca definitivamente en la nada.

Nada habrá de volver. Es invisible
lo que esconde la paz de la memoria
aquello que yo fui descansa en paz del aire (16-18).

Pero la sombra de mi cuerpo es otra:
ese flaco fantasma, la memoria; materia
que no es, cuya sustancia es accidente,
donde los perros de la Muerte roen
antes que el mismo cuerpo lo devore su dueña (26-30).

La muerte es el último y definitivo fundamento de la realidad a la que va a desembocar todo, los efectos destructivos de la temporalidad están aquí mucho más presentes que en el volumen anterior hasta llegar a constituirse en el eje central del libro. La obra de Brines se va tejiendo más y más sobre una estructura binaria vida-olvido, memoria-nada. Los intentos de rescatar aún vivencias del pasado fracasan en la fragilidad de la memoria:

Como una abeja rubia gime el aire,
y me ronda y me rueda, y yo no alcanzo,
más allá de la lluvia violenta de Brindisi,
a recordar su mano en la columna,
ni en qué rincón mi calle de Oliva era más blanca
ni la amistad que fue, ni el dolor del amor,
ni estos años borrados por la noche (31-37).

El tiempo va eliminando las huellas de lo vivido. El aire, símbolo de lo invisible, se asocia, de un lado, con la memoria, con el hálito vital, creador y, en consecuencia, con la creación poética, y, de otro, "al espacio como ámbito de producción de procesos vitales" (Cirlot, 60). La conversión de lo visible en invisible consiste en un gran trabajo de transformación en la que todo se transmuta y se interioriza: "transformación de lo visible en invisible, de lo

invisible en cada vez más invisible, allí donde el hecho de ser no-iluminado no expresa una simple privación sino el acceso al otro lado . . ." (Blanchot, 130). La imagen de la "abeja rubia" asociada a lo invisible en el poema brinesco nos remite a una famosa cita de Rainer Maria Rilke: "Somos las abejas de lo Invisible. Locamente libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible" (Blanchot, 130). ¿Casualidad o no? Creemos que no, nos parece escuchar ecos rilkeanos en el tono de muchos poemas de Brines, y la asociación de la abeja a lo invisible no nos parece casual. La analogía entre la abeja y el poeta, por parte de Rilke nos parece genial, la abeja símbolo de la laboriosidad, en un proceso de elaboración muy complicada produce la cera y la miel, al mismo tiempo que transporta el polen a otras flores y las fecunda. De la realidad casi invisible de los recuerdos, el polen, el poeta crea el texto poético visible, la miel y la cera. La realidad vivida es la materia que teje el texto, que fertiliza todo cuanto toca. La miel para los órficos, símbolo de la sabiduría, es, también, considerada analógica "al trabajo espiritual ejercido sobre sí mismo" (Cirlot).

La modificación por parte de Brines de la imagen de la abeja, no nos parece menos original que la intuición de Rilke,

Como una abeja rubia gime el aire,
y me ronda y me rueda, y yo no alcanzo (31-32).

Asistimos a la comparación del ruido del aire con el zumbido de la abeja, y percibimos la expresión como algo irracional, pues gemir es un verbo que designa una acción netamente humana: "expresar con voz lastimera la pena y el dolor" (Sopena, 524), y en este verso tanto la abeja como el aire gimen.

También la abeja tiene un desplazamiento calificativo, pues, rubio es un adjetivo que sólo se usa para denominar el cabello de este color y la persona que lo tiene. Atribuir a la abeja la cualidad de rubia es acercar ésta al ser humano, al mismo tiempo que por la claridad de este tono y la transparencia de sus alas, la acerca a la invisibilidad del aire. El carácter onomatopéyico de "gemir", y la aliteración producida por "abeja" y "gime" son elementos que contribuyen a hacer de este verso, uno realmente espléndido.

En la siguiente línea se nos transmite el aturdimiento, y el acosamiento que produce el aire, símbolo de la palabra, en el protagonista. Se le acerca y le envuelve, pero por más que éste intenta rescatar vivencias del pasado de la memoria no puede recordar cómo fueron los hechos, sólo le quedan fragmentos de ellos. De un lado, este sentimiento de avasallamiento queda maravillosamente expuesto a nivel textual: en el plano fónico, por la recurrencia del sonido "r", que reproduce el zumbido de la abeja, en las voces "ronda" y "rueda" de connotaciones onomatopéyicas, y, en el semántico, por el significado de ambas voces, y de impotencia, de otro lado, reproducido por medio de la aliteración anafórica "y", que convierte el discurso poético en un balbuceo, retrasando el mensaje de éste. Los pronombres personales de primera persona pasan de ser los receptores de la fuerza del aire "**me** ronda" y "**me** rueda", a ser el sujeto activo de la acción "**yo** no alcanzo", creando una tensión "in crescendo", cuyo climax está constituido por el "yo", seguido inmediatamente del anticlimax semántico "no alcanzo". La emoción que nos han transmitido estos versos se ha visto intensificada por la lectura de Rilke en

Brines, y el ver cómo esta primera imagen ha sido modificada y adaptada al universo poético del poeta de Oliva.⁴³ Tenemos que constatar que desde nuestra primera lectura la procedencia nórdica del colorido de la abeja no nos dejó tranquilos, pues no hemos vuelto a encontrarla en ningún otro texto de Brines; además, la asociación de la abeja a lo órfico nos la alejaba de la cosmovisión del poeta valenciano. Así que al descubrirla en el ensayo de Rilke conectada a lo invisible, creemos haber dado con la fuente de su procedencia.

Rescatar del olvido nuestras vivencias y almacenarlas en la memoria no es sólo un legado rilkeano, de un juego de contrarios entre lo visible y lo invisible, es parte del mito personal de Francisco Brines: el poeta necesita realizar la apropiación de lo visible convirtiéndolo, como una abeja, en invisible. Si nuestra tarea básica como seres humanos consiste en elaborar la metamorfosis de lo visible en invisible, el acto del habla es el momento en que este proceso se cristaliza. "Hablar es esencialmente transformar lo visible en invisible, es entrar en un espacio que no es divisible, en una intimidad que sin embargo existe fuera de sí . . . ", en palabras de Rilke, "¿cómo soportar, cómo salvar lo visible, si no es construyendo el lenguaje de la ausencia de lo invisible?" (Blanchot, 132). En el espacio del poema es donde confluyen los opuestos y tiene lugar la metamorfosis.

Adelantándonos a la próxima estrofa, traemos a colación unas sentencias de Juan de Mairena sobre lo que, según él, constituye una diferencia básica en el modo de percibir el mundo entre el filósofo y el poeta. El filósofo puede dudar de la realidad del mundo circundante, pero el poeta no,

ya que "nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa". Por ello "la poesía es "un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve" ⁴⁴. En los siguientes versos brinescos el hablante nos comunica que su única realidad vive en el mundo visible, que, a su vez, transformada existe en lo invisible. Este invisible se materializa, paradójicamente, en un campo semántico relacionado con vivencias sensoriales y no materiales.

Es mi existencia fiel al eje que caduca:
la sola realidad; en lo visible vive
(de la espaciosa sombra de la casa
baja el valle a buscar la claridad del mar),
y vive en lo invisible que se encarna:
el canto y el aroma.
Todo será rumor de ceniza (38-44).

El personaje intenta asirse a la realidad visible de su paraíso particular de la casa, el valle y el mar, pero ésta desaparece "en lo invisible", del canto y el aroma. La conexión metafórica entre el oler y el pensar parece evidente por el carácter invisible, y si se quiere abstracto, de lo olfativo. ⁴⁵ El hablante acepta el destino sin gesticulaciones, sin ningún tipo de sublevación. "El rumor de ceniza" empieza a invadir el plano de la realidad creando el vacío. El nivel de vitalidad del sujeto poético ha ido disminuyendo hasta casi llegar a "la última estación de los sentidos", nombre del poema al que pertenecen los siguientes versos:

No hay asombro en los ojos, ni pasión
en la voz, ya casi no hay creencias,
el oído es cortés, la voluntad perdida,
aún noble el sentimiento, y la razón
humilde. . . (45-49).

Sin embargo, a pesar de su carencia no se rebela, espera su final irremediable con gratitud y estoicismo:

Agradecido a la belleza,
fiel al dolor y a la amistad,
aún vigorosa la lujuria, esclavo y desasido
del único tesoro: el tiempo (49-52).

En varias ocasiones Francisco Brines ha afirmado que el tema central de su poesía es el tiempo. "En mi poesía es más vasta y rica la temática temporal que la estrictamente amorosa. El tiempo es mi cuerpo y es mi enigma, y también el fracaso definitivo . . ." (C.P.22). El poeta se siente flotando sobre el vacío, yendo a su destrucción, "Y porque espera la sordera sola / el alma se aproxima indiferente" (53-54). El poeta canta porque el tiempo pasa y lleva todo a la nada, a la sordera definitiva. Machado ya había definido "la poesía como diálogo del hombre con el tiempo", años después leemos: "Sin el tiempo . . . el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco" (Machado, 140).⁴⁶

Lo que la poesía pretende es intemporalizar las vivencias del poeta. En la emoción que las imágenes nos transmiten sobre la fugacidad de la existencia reside la dimensión temporal de la lírica brinesca, esa que nace del sentimiento de desposesión, de precariedad que el tiempo causa en todo ser viviente, ante el desvanecimiento de la vida en la nada. Y es precisamente la presencia constante de la finitud, y de la nada, lo que hace brotar esta poesía. La nada es el fundamento de todo, pues sin límites la vida perdería su atractivo. Y donde mejor se puede meditar sobre la existencia es en medio de

una naturaleza que invita al goce, a la vida, y que nos muestra nuestros propios límites. En "Certidumbre de la poesía" escribe Brines: "Mas cuando en el ayer de los poemas he hablado de algunos de aquellos lugares sólo he estado hablando de tiempo, y esas palabras sólo eran la inútil lucha de quien sabe que ha de ser vencido por el olvido" (C.P., 52).

La presencia del mundo mediterráneo se manifiesta en su poesía a dos niveles diferentes. En primer lugar el de los recuerdos. Este nivel funciona siempre en su conciencia. Situaría aquí la Elca de la niñez rememorada y la acumulada a través de sus constantes retornos a la casa familiar. En segundo nivel, el inconsciente, el área mediterránea funciona como una correspondencia, que nos hace pensar en la magdalena de Proust que:

provoca la intervención de la memoria involuntaria: una antigua sensación intenta superponerse, acoplarse, a la sensación actual, y la extiende, por varias épocas a la vez. Sin embargo, basta con que la sensación actual oponga a la antigua su "materialidad" para que la alegría de esta superposición deje sitio a un sentimiento de huida, de pérdida irreparable, en el que la antigua sensación se ve rechazada a la profundidad del tiempo perdido (Deleuze, 1972, 30).

Es la propia tierra la fuerza de la que deriva como origen su poética, la tierra fértil y originaria de la que él canta su ser mismo plasmado en la voz de su criatura: el poeta. En "Palabras para una despedida" pieza dedicada a Juan Gil-Albert, es como si el hablante supiese que pocos lectores serían capaces de interpretar tan bien esas últimas palabras como el destinatario de su mensaje. En el preámbulo de la despedida final el personaje no puede más que volver de nuevo al espacio de sus sueños, espacio emocionalmente compartido por los dos poetas con un mismo sistema de signos.

El personaje desde otro lugar y otro tiempo rememora en un "flash-back" una escena familiar del paisaje de sus sueños en un deseo de afirmación de la vida.⁴⁷ Las imágenes que evoca comunican una intensa vibración emocional por su carga de asociación inconsciente que el contraste entre el ayer -- mediatizado en un presente verbal --, el hoy desde el que se escribe el poema, y el futuro de la despedida subraya.

Está la luz despierta
y se adentra en los ojos el contorno del monte,
y el grito de los pájaros desvanece el oído
al venir de los húmedos huertos.
Los blancos pueblos de la costa
felices de lujuria y juventud,
alientan junto al mar, lejanos (1-7).

El protagonista fascinado por la efimereidad y transparencia del mundo real, en su apertura a la luz y al viento, responde en una conciencia poética que busca su representación mediante la manipulación de palabra e imagen. El poeta busca lo absoluto, lo que vibra detrás de las sombras, porque lo real es la misma vida. El hombre posmoderno, alejado del mundo natural, busca en éste una posibilidad de vida, lejos de las máscaras de la vida de la ciudad. Lo real, mientras provoca la mirada del poeta, es una intensa experiencia de la vivencia del instante en toda su inmediatez. La poesía no ofrece un conocimiento o un dominio sobre el mundo, es sólo una percepción rápida construída mediante la imprecisión mimética del lenguaje. "No estoy allí, mas lo que fui deseo", el deíctico "allí" nos trae a la realidad del ahora, y nos aleja de la primera realidad paisajística expuesta. El olor de las rosas, la más material de las cualidades sensitivas significativas, ha causado una cadena

asociativa que vincula el pasado a ese olor. El poeta llega a la constatación: "hay demasiada vida para una despedida" que nos remite al título "aún no", pero después de este pequeño acto de rebeldía, viene la aceptación del destino " Y un día habrá de ser", y ni el paisaje, ni la juventud recordada, ni el amor podrán retrasar la despedida final.

También Juan Gil-Albert dedicó a Brines un poema con imágenes de la tierra natal, "Mi nostalgia", subtítulo "Homenaje a Játiva": se trata de una evocación de la finca familiar de la infancia, escrito después de una visita a la que había precedido una ausencia de cincuenta años, pero lo único que pudo rescatar el poeta del pasado fueron fragmentos de su memoria. Sin embargo, esa recreación artística del mundo de su niñez, lo que durante el destierro había sido "su nostalgia", le hace afirmar a la voz lírica: "Sólo así yo sabría oscuramente / qué sabor verdadero guarda el hombre / de su honradez antigua y su tristeza" (Rovira,192-193). El tono de los dos poemas es muy diferente, pero los dos coinciden en que vivir es verse reflejado en el espacio, translúcido de la memoria y el recuerdo, es reconstruir una historia que nos pertenece y por la que somos. Por ello la nostalgia de lo originario y simple, nostalgia de todo aquello que pertenece a la edad dorada de la infancia, y que, por simple, se ha perdido o va camino de esfumarse. El personaje gilabertiano siente nostalgia de lo que el propio hombre es, nostalgia y afán de recuperación de lo último que nos constituye y nos forma.

El personaje poético de Brines se instala en la realidad, en ese instante fugacísimo, casi imperceptible, que es lo único que existe, en el instante que

viene del futuro inaprensible para en seguida transformarse en un pasado ido sin remedio y nos lo entrega como testimonio de su vida.

La poesía es "paradójica celebración", fervor por la vida, entusiasmo en sentido griego, vibración y hasta canto a veces. No importa que hable del dolor o la muerte, del absurdo o de la nada. Es "el impulso de seguir la narración". Es la mayor intensidad posible del vivir. Es recordar que "quizá el único sentido sea la intensidad sin sentido". . . (Juarroz, 58).

En la lírica de Brines no hay ninguna evocación de creencias religiosas, estamos ante una poesía de la lejanía de Dios. A esta lejanía se opone exactamente el elogio de "lo de aquí" y del "estar aquí", la apasionada confesión de la existencia terrenal, incluso en su extrema precariedad, necesidad y acoso, opción que va unida al rechazo de la consolación en el más allá. Ese es el mensaje que escuchamos, que nos hace pensar inmediatamente en el Zaratustra de Nietzsche: "Hombre, permanece fiel a la tierra" (Gadamer, 73), y ama lo que tienes y te rodea, mientras aún tienes vida:

¿Cuál será la esperanza? Vivir aún;
y amar, mientras se agota el corazón,
un mundo fiel, aunque perecedero.
Amar el sueño roto de la vida
y, aunque no pudo ser, no maldecir
aquel antiguo engaño de lo eterno.
Y el pecho se consuela, porque sabe
que el mundo pudo ser una bella verdad.
("Cuando yo aún soy la vida", 10-17)

En estos poemas apreciamos ecos de afinidad con una larga tradición estoica que el poeta hace suya, la tradición estoica en su veta de origen español que algunos críticos advierten como nota distintiva y hasta predominante en el pensamiento de Séneca.⁴⁸ Transcribimos a continuación

una cita de "Consolación a Polibio" para que el lector pueda percatarse mejor de la semejanza de lo expuesto:

Es limitar nuestras alegrías el no creer gozarlas más que cuando se poseen, cuando se ven, y no contar para nada con lo que se ha tenido. Cualquier placer está siempre dispuesto a abandonarnos; se nos escapa, se nos desvanece, y no, bien llegado ha pasado ya. Hay que transportar nuestro espíritu hacia los tiempos idos, bucear sin tregua en nuestros pensamientos y atraer hacia nosotros lo que antaño nos encantó. El recuerdo del goce es más duradero y más fiel que la realidad (Séneca, 81).

El poeta modifica el legado recibido, según las experiencias de su propia vida, y nos entrega en el verso el resultado de esa fusión. Desde siempre ha sido la misión del hombre preservar y transformar, dándose así duración en el tiempo. No hay en ello nada de cálculo con vistas al futuro: es el "estar aquí" el que alcanza así su plenitud. Con "Cuando yo aún soy la vida" se cierra el círculo que había abierto el epígrafe de la tercera sección. Esta poesía brotada de la contemplación de lo que aparece, de lo otro; fruto de un diálogo del hombre consigo mismo, con el mundo y con el tiempo entraña un planteamiento del problema del *ser* y por ello el pensamiento que aflora en ella no es, en definitiva, sino una exaltación del valor de la poesía "temporal" como medio de conocimiento; conocimiento al menos de nuestro propio e íntimo ser.

La poesía, el arte, en general, es un lugar menos inseguro que las formas canónicas del logocentrismo metafísico, lógico y técnico para explorar las "formas aparienciales y efímeras de lo real y de la existencia" (Jiménez, 1972, 186). "Sólo en la experiencia creativa del lenguaje artístico convergen ritmos y percepciones, impulsos biológicos y ecos subconscientes, de

imágenes liberadas a los sistemas habituales de la causalidad natural y a la reglas del tiempo y del espacio . . ." (García Berrio, 1994, 28).

4.2.4 Insistencias en Luzbel

El intento de totalización poética que percibimos en la obra de Francisco Brines alcanza su cénit en Insistencias en Luzbel (1977), el libro más complejo y oscuro de cuantos ha escrito. La poesía de Brines cumple con una indagación cognoscitiva del mundo y de la vida que culminará con una investigación sobre el valor de la palabra.⁴⁹ Si como hemos visto, en Aún no todo termina en muerte, olvido y nada, en esta nueva entrega se inquiera sobre una experiencia inaprehensible, una sensación de la que se desconoce el referente, la nada (Villena, 1983, 217).

En la primera parte de Insistencias en Luzbel se llega al máximo de constreñimiento en el lenguaje, de "opacidad verbal", como lo llama Amusco, pues no de otro modo puede aproximarse el poeta a "una definición de la nada". La tarea hermenéutica se ve abocada a sus límites, la muerte deja de ser punto final de la reflexión, ahora se pretende investigar sobre las categorías de la Nada y del Olvido que corresponderían opuestamente a los espacios de la vida y la memoria.⁵⁰ La visión metafísica del tiempo exige un tratamiento formal de acusada abstracción, por cuanto la experiencia es intelectual o imaginaria. En su intento de definir estas realidades metafísicas el poeta

fracasa, su nominación es imposible, como nos muestra el poema la "Definición de la nada".

No se trata de un hueco, que es carencia,
ni del reverso de la luz;
pues todo lo que niega constituye (1-3).

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.
Lo pensáis como un frío, mas esa es vuestra carne.
No afirma y nada niega su firme coherencia (6-12).

En esta lírica se ha superado cualquier elemento retórico, lo material no es aquí más que una mera alusión que se introduce en la meditación, y el resultado es una poesía conceptual y difícilmente accesible cuyo discurso se nos presenta en su más densa oscuridad. Es la conclusión de una trayectoria consecuentemente seguida por el hablante poético. La profunda gravedad de esta poesía surge de la radical ausencia de vínculo con la fe, pero paradójicamente la incapacidad del lenguaje para nominar un sujeto para el cual no hay referente, la relaciona, en algunos momentos, con la poesía mística.

La más alta expresión del nihilismo la encontramos en el poema "Oyendo el humo", la irrealidad ya viene marcada por la sinestesia del título:

La oreja izquierda es la **nada**,
la derecha es el **olvido**:
Entre ellas dos suena el **humo**.
Nadie llamó **ni** se escapa,
ya no suena.

No hubo orejas.

Ni hubo izquierda ni hay derecha.
 No hay silencio ni hay palabras.
 No las hubo. ⁵¹

El poeta para escribir un verso tiene que haber agotado la vida en búsqueda del arte (Blanchot, 81), y eso es lo que sentimos en estos poemas de Brines. La evocación de esa presencia donde sólo subsiste la nada, es un camino desconocido por el que nos conduce el arte. Insistencias en Luzbel, como todos sus libros, comienza con un epígrafe, seguido de un breve poema, "Luzbel" :

Descifremos el mito:
 el Angel es la nada;
 Dios, el engaño;
 Luzbel es el olvido

El propio Brines nos ofrece una interpretación de su mito personal, al que hay que descifrar:

El mito de Luzbel es sólo una metáfora comparativa que sirve aquí a una obsesión vital mía, a la que poéticamente le doy un tratamiento de mito personal

En la lectura vertical de los primeros términos se formula el mito, aquí metafórico, del Angel caído: quiso ser Dios, y fue condenado. En la de los segundos el mito es el mío personal, creado desde la poesía: la Nada como posibilidad frustrada, y que al transformarse en Ser, o Vida, es condenada al Olvido. El Olvido es la nada manchada por la vida. El proceso al que aboca hace que llame a la Vida, Engaño. Luzbel es, pues, en la metáfora, el término que corresponde con el Olvido. Hay que suponer en la lectura del título la significación profunda, y que en el libro, y en toda mi obra, es una constante: insistencias en el olvido (Burdíel, 36).

En la realidad del poema se revela el engaño de la vida, el personaje creyó en su infancia que era inmortal, hasta el día que sintió la muerte en todo cuanto le rodeaba, y en la inconsistencia ontológica del mundo. Brines, como

Rilke en las "Elegías" ⁵², parece que quiere que aprendamos a replegarnos a nuestra condición pasajera, la muerte no sólo pone el límite a nuestra existencia sino que nos amonesta a ser completa y absolutamente conscientes del "estar aquí" (Gadamer, 78). La tarea del poeta consiste en el rescate de lo visible en lo invisible, para evitar que el olvido borre tras sí toda huella de nuestra existencia. La vida consiste en sobreponerse incluso a la muerte. Más aún, es aprender a aceptarla precisamente a partir del reconocimiento de su completa desolación y dura realidad, como lo que es: un lapso de tiempo terriblemente limitado unido a la certeza de caer rápidamente en el olvido. Nuestra tarea es reconocer con y en la poesía la fuerza de la voluntad de vivir que supera todo dolor.

En la segunda parte de Insistencias en Luzbel, "Insistencias en el engaño", vuelve el Brines más conocido. Ante la batalla perdida contra la muerte, el protagonista poemático busca su afirmación por medio del amor, el erotismo, y la escritura. De estructura circular, esta sección comienza y termina con una reflexión metapoética. El primer poema "Al lector", actúa de dedicatoria, lo que sigue es toda una gama de poemas, algunos de ellos de gran poder cohesivo, en los que alternan dos mundos: el de la naturaleza conocida y el de la ciudad, separados, hasta ahora, en la mayor parte de los poemas. ⁵³ "El porqué de las palabras", última pieza del conjunto, es como la confesión final del personaje, la justificación de su tarea ante los lectores a los que iba dirigido el libro.

Mark Aldrich considera la intertextualidad, en su versión "intratextual," un rasgo característico de la poesía de Brines. El poeta se cita a sí mismo y aprovecha su propio material anterior, convirtiéndose en referente e intérprete. Al respecto comenta que la crítica no ha dedicado suficiente atención, o por lo menos, no ha apuntado a este aspecto que estima de gran importancia para la comprensión de la obra de nuestro autor (M.Aldrich, 134).⁵⁴ Por nuestra parte, hemos encontrado a través de la obra de Brines repeticiones de un sintagma, de parte de un verso, pero no hemos dado con ningún verso que se repitiera completo en otro poema. Así la composición "Al lector", con gran distancia de tono, nos remite a "Epitafio romano" de Aún no, sólo que en esta ocasión el procedimiento aún se torna más complejo, pues esta última composición empieza con una cita de Horacio, puesta al principio del poema, que le sirve de apoyatura a éste: "No fui nada, y ahora nada soy. / Pero tú que aún existes . . ." (1-2), con lo cual al relacionar el poeta su texto con el del poeta latino se produce una intertextualidad doble, intratextual por proceder de su poema, pero, al mismo tiempo, intertextual por ser Horacio la fuente de tales versos. Nos estamos refiriendo a : "desde el dolor o la inquietud que fui, / a ti que alientas debajo de la noche / y ya no estoy" (5-7). Este mecanismo para glosar la literatura anterior no siempre respeta las citas, sino que se manipulan, transformándolas y encubriéndolas dentro del poema, como en el presente caso (García Montero, 116).

Si la operación de hermenéutica ha conectado "al lector" con el "epitafio romano", "El porqué de las palabras" se nos desvela como la explicación

metapoética casi testamentaria de su autor. El personaje poemático confiesa su falta de amor a las palabras, si las buscó fue para salvar del olvido su vida "y envejecer con algo de memoria". La poesía nace de la necesidad de sobrevivir, a pesar de constituirse a base de "signos vanos". En los límites del hombre, la poesía es el hito que lo acompaña para soportar mejor el abismo, pues de lo contrario sólo quedan el vértigo y la caída, y nada es más real que la nada. Como apunta Margaret Persin, "tanto la realidad metafísica como la lingüística son inseparables en Insistencias en Luzbel . . ." (62).

Las palabras pueden servir para "hacer un falso día hermoso", pero también en la soledad, y a través de ellas, pueden rescatar la armonía de la Naturaleza, y ensanchar los límites del conocimiento:

Debí amar las palabras;
por ellas comparé, con cualquier dimensión del mundo externo:
el mar, el firmamento,
un goce o un dolor que al instante morían;
y en ellas alcancé la raíz tenebrosa de la vida (27-31).

El artista es el creador de una nueva realidad que abre en el mundo un horizonte más amplio, pero también es hacedor de sí mismo en aquello que crea. Enriquecido por la experiencia de su obra es distinto de lo que era gracias a ésta. La palabra nace de la dialéctica de contrarios que nunca se concilian, y el texto es el espacio donde tiene lugar ésta, la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone (Blanchot, 212-220):

Las palabras separan de las cosas
la luz que cae en ellas y la cáscara extinta,
y recogen los velos de la sombra
en la noche y los huecos;

mas no supieron separar la lágrima y la risa,
 pues eran una sola verdad,
 y valieron igual sonrisa, indiferencia (35-41).

El diálogo establecido entre poeta, texto y lector termina anticlimáticamente, el poeta no puede tornar la oscuridad en luz, aunque como una serpiente, símbolo de la sabiduría, se deslice por la noche en busca de las palabras:

Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,
 repta en la noche fosca,
 abre su boca seca, y está mudo (43-45).

El poeta, como Luzbel, está exiliado del mundo de la luz, pero en su lucha no se da por vencido, insiste en su búsqueda, ya que "la creación es la única manera de descifrar la tristeza que acecha y acompaña al destino del hombre" (Juarroz, 63).⁵⁵ Dando testimonio de su vida, el protagonista nos transmite una lección moral, pues a pesar del fracaso de la palabra continuará escribiendo. Su ética no se halla lejos de aquella sintetizada en unas de las últimas palabras de Nietzsche: "Incendio y consumación, he aquí lo que debe ser nuestra vida . . . Mucho más tiempo que la víctima vivirán el vapor y el incienso del sacrificio" (Trías, 166). Si con cada nueva lectura de la obra abierta se produce el misterio de revivir la palabra, el sacrificio habrá valido la pena. "La lectura nace en ese momento en que la distancia de la obra respecto de sí cambia de signo y ya no indica su inacabamiento sino su realización . . ." (Blanchot, 189).

Sin embargo, a pesar de la alta conceptualización de este discurso, el paisaje mediterráneo vuelve a aparecer en la segunda parte de Insistencias en

Luzbel. La fórmula de esta poesía es: muerte sí, pero mezclada con vida. Y es precisamente esa combinación extrema de lo oscuro y lo luminoso, de la claridad y la sombra, lo que hace su poesía tan atractiva, y lo erige como una voz completamente personal e independiente dentro del panorama de la poesía de nuestro país.

"Continuidad de las rosas" es uno de los poemas que mejor sintetiza esas dos vertientes del discurso poético de Francisco Brines. El título ya habla por sí, y nos remite al del libro, en su significado literal: insistencias en la belleza. El poema descansa en dos impresiones básicas: el tiempo repetitivo, homogéneo y el tiempo que pasa irrecuperable. De esta realidad surge un tono melancólico, pero nunca sentimental, que nace de la incapacidad por parte del protagonista de detener la marcha irremediable hacia el no ser.

Para lograr una mayor objetivación, la voz del poeta se esconde detrás de un "tú testafarro".⁵⁶ El hablante nos presenta el paisaje del lugar donde el personaje vio la luz; típico de Brines es la ambigüedad en la expresión, ya que en este caso "donde viste la luz" se puede referir al lugar del nacimiento o a aquél donde se descubrió el mundo: en el caso del personaje poético brinesco ambos coinciden en Elca. El poema empieza "in medias res" con un verso que nos sitúa inmediatamente en las dos realidades del sujeto lírico, el ayer y el ahora. El uso del pretérito indefinido, contrastado con un presente, convierte lo que hubiera podido ser una exaltación gozosa de la naturaleza en un "ubi sunt":

Donde viste la luz, sigue la luz,
y allí donde los cuerpos estuvieron

siguen las olas mojando las arenas;
 donde oliste la flor, zumban abejas
 nuevas, y otros veleros tiene el mar.
 En el lugar donde absorto viviste
 el engaño del mundo: tu inocencia,
 los mismos astros permanecen (1-8).

La profunda emoción que emana de estos versos se basa en la constatación, por parte del hablante, de una realidad relativamente estable, la del mundo real, en la que todo se repite, es el "eterno retorno" del universo, y la suya personal de finitud.

En la siguiente estrofa la tensión disminuye. El protagonista, ciego, vuelve a mirar su entorno, pero sólo es capaz de oler la oscuridad, a pesar de que "el camino está lleno de rosas". La soledad total se posesiona de él y se encierra en la casa. El poema termina con un verso desolador de gran fuerza poética, lograda, en parte, por la repetición casi completa de los elementos constituyentes: "nadie te espera ya, y a nadie esperas". El tiempo es, en definitiva, el cauce inabordable por el que se hace la vida del hombre. La primera condición del ser humano es asumir su temporalidad. El ser humano desaparece, pero el mundo prosigue su marcha, y nos deja la "continuidad de las rosas". La belleza en su fugacidad no nos abandona nunca.

El tono de dolor y desencanto que dominaba el poema anterior, desaparece por completo en "Tentaciones al acabar la tarde", las escenas de la naturaleza sirven aquí de medio expresivo de la subjetividad. La actitud positiva del hablante, a pesar de la sombras y la nada, expresa el gozo de vivir con imágenes que son correlatos objetivos del propio espíritu. El lenguaje es

de una precisión azoriniana, predominando los sustantivos para realzar la objetividad descriptiva.

Hay una luz que cubre todo el campo
de sombra, y va a la noche. Reposan
los naranjos, y casas de abandono,
y los montes se tienden en la nada.
La paz está conmigo, no sucede
sino el sueño más libre de la dicha:
amo el vivir, y el mundo incomprensible (1-7).

El momento paradisíaco es una expresión del descanso que es el ocio, el sueño del hombre en medio de una naturaleza que da energía al amor.

Sebastián de Gracia ha señalado la conexión entre ocio y conocimiento, contemplación y felicidad (Henigham, 72). En el estado de ocio, el contemplador vuelve la vista hacia el mundo y hacia el hombre con la mirada tranquila de alguien uno que no tiene planes con esas realidades. Y en este estado de beatitud, sin presiones de ningún tipo, se siente a sí mismo como un elemento más de "ese mundo bien hecho", como dijera Jorge Guillén.

Francisco Brines, en el estudio que realizó sobre la poesía de Luis Cernuda, afirma que el ocio es fundamental para la labor del poeta,

La vida del espíritu necesita, para desarrollarse con vigor, de unas condiciones idóneas; de ahí la apetencia del ocio, que hace posible al pensamiento. Para un hombre contemplativo el ocio significa la soledad, donde se sedimenta la turbulencia de la vida. Ya vimos cómo esta poesía partía de la soledad para ir al encuentro de la realidad, y esta experiencia nos era presentada por medio del pensamiento poético. Así pues, el ocio es el trabajo del poeta, quien fructifica por él: es el "ocio fértil de la mente" (1962, 139).

Hegel llama "certeza sensible" al primer estadio del conocimiento. En él el sujeto se abre al mundo y señala, una serie de cosas singulares, que quedarán conectadas con él a través de la pasión.

Ya en los pueblos del llano, y en la costa
del mar, oscilan luces rosas: queman,
antes que las estrellas, las ventanas.
El mar se ha ennegrecido en lo lejano,
y se enciende la fiebre de la carne:
pues me llama al placer lo que allí vive (8-13).

La Naturaleza aparece como espacio que da sentido al vivir. El goce contemplativo así experimentado culmina en un anhelo de entrega. ¿Puede el ser humano pedir más a la Naturaleza si ella es la que le impulsa a vivir más intensamente, si le empuja a ir en busca de sus propios límites y ensancharlos algo más? Creemos que no, la armonía eterna de lo real, su plenitud, se nos muestra como una obra nacida del amor, a la que el poeta solo puede responder con su propia entrega, y si el momento de mayor intensidad vital es el acto de la carne, lógico es que su meditación termine en ese acto. El recurso de vivificar las ventanas como si fueran fuego, hogueras que se encienden a lo lejos, conecta este verso con otro en el que el fuego está sobreentendido en el encenderse, "se enciende la fiebre de la carne". El quemar puede referirse en el plano simbólico a la luz que sale de las ventanas, pero también es posible una lectura en la que el quemar sea la metáfora para los procesos que ocurren en el interior de las casas, lo que se podría ver confirmado por la ambivalencia semántica del último verso.

Igual que la última parte de La brasas enlazaba perfectamente con la primera de Palabras a la oscuridad, esta segunda sección de Insistencias en

Luzbel nos prepara ya para la lectura de El otoño de las rosas. Y es que esa sección es, en cierto modo, resumidora de toda la obra precedente, ya que incorpora las distintas expresiones poéticas, tanto conceptuales como formales de los libros anteriores.

4.2.5 El otoño de las rosas

El Brines sensorial y el Brines metafísico se fusionan en una misma emoción integral, en un libro que representa la culminación, hasta su aparición, de la trayectoria poética de Francisco Brines. Es un libro "totalizador" ⁵⁷, en el que no hay un cambio de registro en la voz poética, ya que toda la poesía de Brines se da cita en él, con la excepción de aquella de tipo satírico. "Es, pues, en cierto modo, un libro de libros; lo que quiere decir tratándose de la poesía briniana, que es doblemente homogéneo" (Amusco, 1993, 39).

El título del libro nos sitúa ante una realidad temporal de tonos mucho más positivos que la de sus entregas anteriores. Ya la crítica ha mencionado sobradamente, los diferentes niveles de lectura de éste, no obstante nosotros queremos enfatizar la importancia que tiene el color en la voz "otoño". Es la estación del último esplendor de la naturaleza antes que ésta se sumerja en el apagamiento invernal. Los tonos diferentes de las hojas, el cese de la floración en muchas especies, junto con lo perenne del ciprés, el pino, la palmera y el

naranja convierten el paisaje mediterráneo en un cuadro de gran belleza.

Refiriéndose al otoño en Elca, escribe Brines:

Todos los años, sin excepción, he asistido allí al más emocionante e íntimo de los tránsitos: la privación del verano y la llegada del otoño. Es un suceso hermoso y melancólico, pues tal prodigio se produce, en ese lugar del Mediterráneo, desde casi invisibles levedades: suave descenso de la temperatura, primeras y absortas lluvias, esplendores marchitos de la luz, y una acentuada y sorda gravedad en la llegada de la noche. Matices casi interiores, pero que producen cambios profundos en la vida de la naturaleza, y no sólo en la sucedida alternancia de los frutos o las flores. También han podido parecer leves, a través de los años, las variaciones de mi cuerpo y de mi espíritu, y el resultado ha sido cambios tan profundos como el de mi imagen ante el espejo o el de mi conciencia ante mi propia reflexión (C.P., 51).

A otro nivel más metafórico, el otoño es una época avanzada de la vida, pero en la que aún hay momentos de esplendor, imagen que se ve reforzada por lo específico "de las rosas". Para Mark Aldrich el título es una metonimia para la misma colección porque "El otoño de las rosas" es también el título del primer poema (175). Como en libros anteriores, un epígrafe precede a los poemas, y en él encontramos algunos de los rasgos que van a orientar la lectura del libro, y según Francisco Pérez-Fernández estos rasgos son:

un hablante desdoblado en la figura de un yo enunciadador y un tú oyente, distanciamiento que le permite desarrollar tanto su capacidad reflexiva como la potencialidad pragmática de un enunciado imperativo, abriendo de esta forma su discurso al lector y propiciando su posible ingreso en la trama comunicativa mediante su identificación con la figura del hablante . . . (247-248).

El epígrafe consiste de cuatro oraciones que el crítico en su tarea hermenéutica tiene que descifrar:

Quiero sólo advertirte que nada hay que entender de la infertilidad. Ni aun eso que es tu vida. Y

puesto que nunca podrás dejar de ser el que eres,
secreto y jubiloso, ama. No hay otro don en el engaño.

Al ser humano, abocado a una existencia que le conduce irremediablemente a la muerte, sólo le queda el amor como la única alternativa de consuelo. Por Insistencias en Luzbel sabemos que "engaño" es sinónimo de vida en la obra de Brines; tener esto en mente es suficiente para activar el intertexto, el corpus previo de la obra brinesca. Gran parte de los críticos que han estudiado uno u otro aspecto de El otoño de las rosas han señalado que en este libro no hay divisiones, como en los anteriores, aunque sí que han constatado la presencia temática de dos grupos de poemas, los primeros del libro que se desarrollan en torno a Elca, y otro, los llamados "poemas africanos". Mark Aldrich profundiza este aspecto y llega a la conclusión de que aun carente de secciones formales, El otoño de las rosas se vertebra alrededor de núcleos temáticos bien definidos. Así los siete primeros poemas, como ya hemos dicho, corresponden al espacio de Elca, el noveno "Colligo, virgo, rosas" inicia una serie de diez poemas que constituyen la expansión de la metáfora "enciéndete", que encontramos en la primera composición de la colección. El grupo siguiente comparte la preocupación del hablante por la búsqueda de una visión unificada de su propia identidad. Dentro del contexto del camino, como metáfora de la vida, estos poemas, quizá, corresponden a un período de crisis de identidad del hablante - cuatro de los siete incluyen imágenes de espejos, lo que siempre se ha considerado un signo de meditación y autoanálisis -.

El camino como metáfora de la vida y la poesía como una forma de autobiografía es el punto de inicio de la próxima sección, que empieza "En mi

cincuenta y dos aniversario". Los diecisiete poemas que siguen son muy variados en tono y en tema, pero comparten dos características que los conectan con "En mi cincuenta y dos aniversario", primero, todos describen un ambiente nocturno y por ello son una respuesta al último verso del poema inicial del grupo, "Y espera sólo a que la noche llegue". Segundo, el hablante es consistentemente autobiográfico en la última composición del grupo, "La despedida", ya que aquél vuelve a dialogar con su pasado:

Tú habrás de regresar, y harás camino
de nuevo por el mundo tan amado;
van contigo mi amor y mi silencio (10-12).

. El "tú" y el "yo" de Brines se juntan por un breve momento para separarse inmediatamente; el "tú" puede volver a vivir en los poemas, pero el "yo" (de nuevo, el hablante como poeta) se acerca al final de su vida. El poema no termina entonces, el hablante le pide a su interlocutor, el "tú", que no se vaya aún:

Mas espera a la noche todavía:
cuando aparezca arriba el primer astro
nos diremos adiós, y me iré solo (13-15).

La observación de la estructura narrativa de la colección revela la función metapoética de algunos poemas. En los restantes poemas el "yo" se halla solo. Un "tú" vuelve a aparecer aquí y allí, pero ya nunca es el pasado del hablante poético. Se referirán a otros, normalmente a la figura del amante, o a ideas abstractas. Los últimos poemas de la colección se tornan más herméticos, la inexistencia aflora como tema de meditación, lo que se ve reflejado en los títulos de algunas de las composiciones: "interior del paisaje",

"las últimas preguntas", "el sueño desde la nada", "el ojo solitario de la noche", y "el oscuro oye cantar la luz". Las imágenes retornan al conceptualismo de Insistencias en Luzbel: "Escribo estas palabras, y no entiendo / por qué ya tan solo soy (yo que no soy) / la confusión de unos sordos sonidos", leemos en la última estrofa de "El ojo solitario de la noche". El libro termina con un símbolo de la muerte, el aletazo del pájaro:

Un pájaro sin voz, sin luz, está cantando
su canto perdurable.
Pues no tuvo principio, no tendrá acabamiento.
Atiendo en mí su tránsito.
Me golpean sus alas desde su inexistencia
y es por ello, que nada signifíco.
Y llega, sorda y fría, la ausente luz final,
la hueca luz final de su negro aletazo.

Los distintos poemas, sesenta y seis, se integran en la unidad total del libro, aunque se pueda detectar, como hemos visto, claves temáticas, pero no hay interrupción de la fluencia del discurso. Esta intención de totalidad ya estaba implícita en su primer libro, (a ello hicimos mención en la sección de nuestro estudio dedicada a Las brasas). El camino de la vida es la metáfora de esta colección que es, así mismo, el intertexto de Ensayo de una despedida. El protagonista de El otoño de las rosas, al mismo tiempo que forma su destino es formado por éste. Sin embargo, la meta del camino no es la muerte en sí misma, sino la muerte como último signo del conocimiento. Toda la experiencia del personaje está supeditada al vértigo del tiempo, la vida se siente como una muerte diaria, y, en consecuencia, como una despedida perpetua de todo cuanto se ama.

Preguntado por el paralelismo entre Palabras a la oscuridad y El otoño de las rosas, Brines comenta que ambas obras tienen en común: una mayor densidad temática, debida en parte a la extensión de ambas colecciones, la importancia del mundo sensorial, aunque desde posiciones existenciales muy diferentes -- la juventud y la madurez --, con un mayor predominio del sentimiento en el primero de ellos, y de la sensualidad en el segundo.

Yo soy autor de una sola obra, en el sentido de que todos mis libros obedecen a una visión del mundo que, aunque progresivamente enriquecida, guarda una gran unidad. Ya he dicho muchas veces que no me importa la originalidad, sino la personalidad. Mis temas son los llamados "eternos"; de ahí que me interese la profundización en los mismos, y el desarrollo de una mayor complejidad. El otoño de las rosas es un libro amplio, y creo que abarcador de mis distintas obsesiones, y buen testigo de muy diversos tonos emocionales . . . (Villena, 1987, 18).

De todos los libros de Brines, es en éste, por ser compendio y síntesis de todo lo escrito hasta su aparición, aquél que mejor refleja la mediterraneidad en su obra. La percepción sensorial y la sensualidad se apoyan en lo más lúcido de una corporeidad elegida siguiendo formas de expresión de gran originalidad, es una poesía en la que según Bousño, "el ojo mira, y el oído oye, y el tacto se demora y delecta . . ." (1987, 82). El propio título parece indicar las dos caras de esta poesía, el aspecto sombrío de finitud, y el de la pasión como signo de vida, que encuentra su concretización en el texto poético. El mayor énfasis puesto en la despedida hace de éste el libro más elegíaco de Brines; pero Francisco Brines es un poeta del amor, ya que desde la fugacidad de la experiencia amorosa medita, con la serenidad del estoico,

sobre la temporalidad. En el artículo de Dionisio Cañas, escrito al publicarse

El otoño de las rosas, leemos:

Sólo alguien que ha amado y sufrido en el nivel más puro de estas vivencias puede escribir con serenidad y generosidad sobre la existencia. Este es el caso de Brines, y el resultado es su nuevo libro. Pero el poeta es también un escritor de tesitura clásica; y así la escritura, por muy adensada de sentimentalidad que resulte, se nos ofrece bajo un signo de moderación y señorío de espíritu. En consecuencia, su lenguaje y el tono narrativo-poético que le es característico son siempre domeñados por la razón y la medida. Aunque en toda su obra la emoción prevalezca sobre el ejercicio intelectual, es siempre una emoción lúcidamente controlada por un decir claro, un ritmo preciso y una gran voluntad estructural dentro del texto poemático. En El otoño de las rosas, Francisco Brines sigue siendo fiel a su estilo de siempre (Cañas, 1987,).

El poema con el que se abre la colección sintetiza el mensaje poético de ésta:

Vives ya en la estación del tiempo rezagado:
lo has llamado el otoño de las rosas.
Aspíralas y enciéndete. Y escucha,
cuando el cielo se apague, el silencio del mundo.

El primer verso comienza como el epígrafe, dirigido a un tú, el segundo identifica el tú con el poeta, ya que de él ha nacido la idea de denominar ese tiempo "el otoño de las rosas". Para Mark Aldrich ello es índice de que el título del libro ya ha sido establecido desde su inicio.⁵⁸ Quizá sea así, pero la ambivalencia deja también abierta otras posibilidades. La inestabilidad semántica y la polisemia es una de las características principales de esta colección. El siguiente verso conecta la poética del hablante con la del "carpe diem" horaciano. La edad del protagonista le hace sentir con más urgencia las limitaciones que el tiempo va imponiendo en su vida, así como la necesidad de

salvar por medio del acto amoroso un momento de intensidad. El incendio, la destrucción tiene posiblemente el carácter sacrificial de una purificación, de una sublimación, y últimamente de un conocimiento (Trías, 166). Su encenderse, mientras hay vida, es decir rosas, contrasta con el apagamiento posterior del cielo que ocurrirá paralelo al suyo propio. Obsérvese la polisemia del término "cielo", en un plano, se podría entender como el momento del goce, del placer, en otro, la vida en el momento de su extinción. Los tres imperativos correlativos y conectados por la conjunción "y", dotan al enunciado de una urgencia y una tensión emocional que en el cuarto verso aboca en un anticlímax provocado por "se apague" y "el silencio". "No es casualidad que este libro, el más preocupado por la vaciedad de una realidad puntual y por lo tanto desposeída de sí misma, sea el que más canta el placer de los sentidos, las flores bien olientes, la sonrisa, tan leves de sus coloraciones" (Bousoño, 1987, 82).

Este poema, a la vez que remite al título, resume todo el contenido del libro en sólo cuatro versos; lo que vendrá después, será una expansión de cada uno de los aspectos formulados en él. Este procedimiento es una novedad en la obra de Brines, en Las brasas volvemos a encontrar el título del libro en el primer epígrafe, en Palabras a la oscuridad como en Aún no son dos poemas, situados estratégicamente al final del libro los que lo recogen y amplían respectivamente -- "Palabras aciagas" y "Cuando yo aún soy la vida" --. Insistencias en Luzbel se diferencia del resto: en el epígrafe de la

segunda parte, encontramos la equivalencia de "engaño" por vida, a la vez que las "insistencias" son los propios poemas.

En una entrevista realizada por Luis Antonio de Villena comenta Brines:

Es un libro que aparece como más afirmativo de la vida, y quizá ello se deba a que la aceptación de ese desastre que es el vivir, en su final, se hace ahora desde una perspectiva más lúcida, y también porque la sensorialidad, y aun la sensualidad, aparecen en este período otoñal paradójicamente más resaltadas. Si lo único que hay es el presente de la vida, vivámosla ésta en su intensidad mayor, aunque sea dolorosa, y quemémosla antes de que se nos borre (Villena, 1987, 18).

Como ya habíamos mencionado, el primer grupo de poemas se localiza espacialmente en Elca, el "locus amoenus" brinesco. En "Los ocios ganados", el personaje medita frente al mar en un atardecer de septiembre. Evocando y recordando lo más querido, que la distancia temporal ya había empezado a difuminar y a convertir en "sombras", logra rescatar esas vivencias del pasado, que cristalizan en el olor de las rosas:

Poblado con las sombras más queridas
he ocupado mis sueños frente al mar,
y era un olor de rosas, y un tumulto,
los negros aposentos de mis ojos (4-7).

El personaje sumido en el recuerdo y en la meditación experimenta un sentimiento de paz y felicidad momentánea, pues, nunca somos más reales, nunca estamos más vivos, y más seguros de la realidad que en aquellos momentos cuando nos hallamos en nuestro ámbito de lo real, en nuestro "lugar imposible". Lo que le hace decir al yo lírico: "Y en este día del septiembre lento / todo es ganado, salvo que he perdido / un día de mi vida para siempre"(10-12).

El título del poema tiene una fuerte carga positiva, la connotación de ocio es aquí de afirmación, es tiempo ganado al tiempo. Si a éste no se le puede detener en su carrera, y si la lucha siempre acabará en derrota, acumulando vivencias y rememorándolas se rompe la linealidad temporal, y se salva del olvido a "las sombras más queridas". Ocio es la liberación de la necesidad de trabajar, es decir, una libertad momentánea que nos exime de la lucha por la existencia. El auténtico "otium" lleva incorporado la imagen plácida de la Edad de Oro que se contrapone al "negotium" de la vida cotidiana. De Grazia sugiere que el ocio es un requisito para que los seres humanos puedan contemplar a los dioses (Henighan, 72-73). Sobre la necesidad de la soledad y el ocio para el poeta, afirma Brines:

El ocio debe de ser entendido como la libre disponibilidad en su condición de hombre. Es el poeta un ser esencialmente vacante, alguien cuyo oficio consiste en contemplar el mundo o contemplarse en él, pues sólo así podrá ofrecernos el hallazgo de las significaciones emocionantes o la turbación del poema. Desde el mundo y desde la vida se hace el poema, y a ambos los necesita abrazar o cercar según sus muy personales apetencias . . . (C.P.,44).

El poema es el espacio donde se concretiza la otredad, un espacio necesario sin el cual la alteridad de lo real nunca podría ser expresada. La alteridad - capaz de crear el lenguaje poético-, es el respiro que anima al poeta y al poema. La poesía no es la reconstrucción o la representación de la realidad, sino el espacio que necesita el poema para poder manifestar su otredad. Mientras que las imágenes nunca pueden reemplazar la realidad, sí que nos muestran cómo ésta se abre hacia nosotros y como nosotros entramos en ella. La vinculación e integración de los distintos elementos que

conforman el paisaje -- el mar, las rosas, los jazmines, la tarde -- a la experiencia del hablante suscita lo que podríamos denominar "una epifanía de lo real".

El poeta, por más alejado que lo hayamos creído de su mundo original, ha vuelto siempre y en cada uno de sus libros al lugar de su origen. El tiempo de la infancia es denominado "la fabulosa eternidad", como si la eternidad no tuviera bastantes connotaciones positivas por sí misma para tener que adjuntarle un determinativo de carácter polivalente: "fabulosa", es decir de fábula, de ficción, fantástica, o en su sentido figurativo, algo extraordinario, excesivo, increíble (Sopena, 483).

Si como escribió H. Blair, "la descripción es la piedra de toque de la imaginación del poeta, y facilita distinguir a un genio de un copista" (Hamon, 7),⁵⁹ Brines pertenece a la primera categoría. En "la fabulosa eternidad", la voz lírica describe Elca, el lugar mítico del personaje poemático:

Es rosa el monte tras el mudo huerto
del otoño. Los pájaros confunden
ramas, vuelos y trinos; y en el mar
se adormecen las velas solitarias.
Cuelgan de las palmeras los dorados
racimos, y los aires vienen breves
a golpear las ramas del naranjo.
Un aroma de tardíos jazmines
da a mi carne vigor, y juventud.
Los rosales son zarzas y son fuego:
se desnudan de olor. Y son sus flores
sangrientas, blancas, rosas, amarillas.
La casa esplende bajo el sol tardío;
el tiempo es una luz ya muy cansada (1-14).

En esta descripción lo rosa aparece como el color que adquiere el monte a la hora del atardecer, es asimismo la segunda palabra del poema con la que

el lector se adentra en un mundo lleno de ensoñación y cromatismo, un universo en el que lo sensorial juega un papel muy importante. Este paisaje sirve de telón de fondo para que el poeta piense y medite sobre cómo él percibió de niño esa realidad envolvente y cómo la percibe ahora; es decir, el deseo de eternidad del ser humano, por un lado, y la tragedia de estar hecho de temporalidad, por otro. Es de destacar que de los elementos que forman ese paisaje es a los rosales a los que dedica mayor atención: tres versos. En una segunda lectura, los rosales y la rosa se podrían ver como el efebo, o como símbolo de la sexualidad masculina, y la casa como el cuerpo del poeta que aún "esplende bajo el sol tardío". Esta lectura explicaría la preferencia dada por el yo lírico al rosal frente a otras plantas. Es una hipótesis que nos parece ver confirmada en algunos versos, como, por ejemplo, en: "Y qué cansados luego las aguas y las rosas", de "Huerto en Marrakech", o en los siguientes de "Reencuentro en un Viernes Santo":

De qué modo tan rápido has usado
ese cuerpo que miras destruido,
y cuánto te has dolido de la rosa
que tú no marchitaste, del deseo (11-14).

También en "Existencia en Trafaut", la rosa está asociada al cuerpo masculino:

En el reverso negro del mundo que no canta
borrado (y muy ardiente) está mi cuerpo,
qué iluminado el tuyo,
la perdurable rosa de la noche,
cálida piel que alumbra
el agua agradecida de mis ojos (49-54).

Sólo hemos querido esbozar nuestras conjeturas, pero por la importancia de este aspecto dentro de la temática amorosa, bien valdría que se le dedicara un estudio aparte, pero ello sobrepasa el marco de nuestro trabajo.

En la estrofa vista más arriba de "La fabulosa eternidad" concurren todos aquellos elementos que han conformado el paisaje literario de Elca, si prescindimos del ciprés, que ahí falta. El hecho de que estos componentes hayan sido escogidos para crear un entorno presupone que son predominantemente representativos, para el poeta, e implica que sintetizan lo esencial de ese espacio mediterráneo: el monte, el huerto, los pájaros, el mar con las velas, las palmeras con los dátiles, el naranjo, los rosales, y la casa. El fundamento de su simbolismo es la realidad. La escena es como un extásis en un atardecer otoñal. El paisaje descrito es representativo, al mismo tiempo, que pintoresco: es exótico y ese exotismo es una forma hiperbólica de lo pintoresco. Es en realidad, una variante del topos del "locus amoenus". Lo diferente entre los distintos componentes del cuadro es menos importante que el elemento común: las connotaciones de felicidad que cada signo lleva implícito. Describir no es aquí alinear, una tras otra, una serie de sensaciones de tipo visual, auditivo u olfativo, sino que éstas nos son presentadas en una secuencia de variaciones figurativas sobre el motivo de la felicidad. La Naturaleza aparece asociada solamente con elementos, que son registros positivos (Riffatterre, 107-125).

En "Rethorical Status of the Description", Philippe Hamon afirma:

Describir no es nunca describir la realidad, sino probar los propios conocimientos retóricos . . . Describir, entonces, es

"describir para", es una práctica textual codificada y dirigida . . . Es un trabajar entre textos, es un trabajo en la esfera de lo verificable . . . y no en la esfera de una ficción que es posible creer . . . (6).

La descripción literaria tiende a producir estructuras estables y cristalinas, en breve, utopías. La descripción, que abre las ventanas en la imaginación del lector, que extiende los límites del mundo y multiplica cuasi-percepciones, tiene que ser considerada una fuerza de vida, una clave siempre disponible que guarda tesoros inagotables. Sin embargo, por el contrario o está olvidada o es alabada por la razón paradójica que no tiene nada que ver con el mundo real. En nuestra cultura la historia de la descripción y su apreciación es la de una continúa y aparentemente inmerecida mala suerte . . . (Hamon, 47).

Para Hamon, la ekphrasis sólo está justificada cuando el lugar o el objeto descrito produce una fuerte emoción que llena al desorientado emisor de anhelo, entonces, éste decide, sirviéndose de la palabra, desencadenar una emoción análoga en el lector. En "La fabulosa eternidad", como ya habíamos visto en "Tentaciones al acabar la tarde" de Palabras a la oscuridad, el paisaje influye beneficiosamente al personaje infundiéndole ganas de vivir: "un aroma de tardíos jazmines / da a mi carne vigor, y juventud". Una vez más el poeta se vale de su quehacer literario para rendir homenaje a la tierra que le vio nacer:

Aquí, en este lugar, supo mi infancia
que era eterna la vida, y el engaño
da a mis ojos amor. Hoy miro el mundo
como el amante sabe, abandonado,
que quien le desdeñó le merecía.
Y todo pudo ser, pues fue vivido,
y este rumor de tiempo de que yo soy
recuerda, como un sueño, que fue eterno (18-25).

"En el mundo poético de Brines la infancia es el tiempo de la dicha absoluta. La ruptura fatal que se da entre el individuo y el mundo sucede

desde el momento en que, tras el paso de la adolescencia, la madurez suplanta a aquel primer momento feliz de la vida . . ." (Cañas, 1989, 7). La visión tan hondamente lírica de la infancia que nos evoca el poeta, nos encara con dos planos de la realidad: el del ayer con la creencia en la eternidad de la vida, y el del hoy con la aceptación del fracaso del sueño. El dualismo de pasado y presente quiebra el concepto de tiempo, pues pasado y presente escinden la realidad en dos esferas, de donde brota la melancolía. Los dos planos temporales del poema corresponden a uno sensible, inmediato, representable, y el otro visionario, intangible, aludible indirectamente en imágenes sensoriales simbólicas, como la del verso: "y este rumor de tiempo que yo soy", que ha dado nombre a la antología de la poesía de Brines realizada por Dionisio Cañas, El rumor del tiempo.

En El otoño de las rosas, el escenario en el que se mueve el personaje poético, y que ayuda a tejer el entramado de los poemas, es netamente mediterráneo. El viaje del protagonista poemático ya no le llevará tanto por las costas del Mediterráneo septentrional oriental, como en Palabras en la oscuridad, sino más por el litoral de la vertiente sur: los países del Magreb y Egipto. Partir, evadirse, viajar, atravesar el horizonte desconocido, adentrarse en otra vida, es el objeto supremo de la literatura, según Lawrence (Deleuze, 1980, 45). Parece como si esta máxima de huir a otros lugares para conocer y conocerse fuese transferible al personaje brinesco. Con su deambular va trazando nuevas líneas, creando toda una nueva cartografía, ya que su evasión de los límites de lo cotidiano es un acto de **desterritorialización** para volver a

reterritorializarse al encontrarse consigo mismo en el viaje. "Los mapas son mapas de intensidades; la geografía, además de ser una física en movimiento, es algo mental y corporal . . ."(Deleuze, 1980,47). El gran error es pensar que evadirse es huir de la vida; lo contrario sí es cierto: huir es producir lo real, experimentar, crear nueva vida, lejos de las limitaciones impuestas por un orden social establecido y estrangulante.

Por ello no nos sorprende que el primer poema del libro abiertamente erótico esté situado en Marruecos. El motivo amoroso constituye una de las constantes del autor en todas las etapas de su quehacer poético, si excluimos la primera. No podría ser de otra manera, tratándose como la suya de una obra tan marcadamente autobiográfica. La poesía lírica comparte con el amor un mismo espacio, el de la subjetividad. En el fondo, al amante no le interesa cómo es en realidad el amado, sólo siente el milagro de la felicidad que le otorga. Si el amor es lo secreto, lo intransferible, lo inefable, un discurso amoroso tendrá que utilizar un lenguaje altamente modalizado, es decir, aquel en que el sujeto de la enunciación manifieste en grado máximo su implicación afectiva en el enunciado (Kerbrat, 32). Esta subjetividad exige la presencia abrumadora de cuantos medios posee la lengua para expresar el *modus* en que el hablante se expresa en su idiolecto. Los medios que instituyen las relaciones entre los interlocutores y el enunciado son de diversa naturaleza, entre ellos los que expresan relaciones espacio-temporales (Kerbrat, 34-40). Una marca de la relación espacio-temporal la constituyen los deícticos, como ya vimos en la parte teórica. Son útiles económicos de la lengua que sólo

pueden interpretarse correctamente poniéndose el receptor en el lugar del emisor: son por ello, señales del sujeto de la enunciación, huellas de la subjetividad. En la poesía de Brines son numerosos los deícticos de lugar. La mirada del poeta sitúa las imágenes espaciales marcando insistentemente sus límites y distancias, sus modos de estar en el espacio, con demostrativos, preposiciones de relación espacial o adverbios de lugar (Kebrat, 40). A menudo se describe o nombra el lugar de la cita de amor en el título de la composición, como en "Huerto en Marrakech",

¿Te acuerdas de aquel sur en el rojo verano?
 Entré en la breve noche para gozar tu huerto:
 rincón de madreSelva, dos pequeños naranjos,
 y aquel jazmín tan negro, de tanto olor, rodando
 la falda del ciprés que sube al cielo.
 Bañó el árbol la luna, y se mojó mi boca.
 Y qué cansados luego las aguas y las rosas,
 el ciprés, los naranjos, el ladrón de aquel huerto.
 Y todo fue furtivo: el alba, luego el sueño (1-9).

La implicación afectiva del sujeto de la enunciación en este poema es evidente, ya que para describir la zona erótica del amante ha escogido aquellos elementos de la vegetación mediterránea que le son más queridos, y que encontramos en el paraje de Elca. El trasladar el lugar del encuentro amoroso a una ciudad africana, de nombre exótico, añade un componente pintoresco, de misterio al poema, al mismo tiempo, que lo instala dentro de una larga tradición literaria homoerótica, que tiene por escenario a los países de la cuenca sur del Mediterráneo. La delicadeza de las imágenes, la cuidada elección del vocabulario, que trata de ocultar, al mismo tiempo que mostrar,

elevan el tono erótico de la composición, que no es otra cosa que una metáfora del acto amoroso.

Las descripciones son fantasías, son como un espejo multifacético del deseo, ya que sostienen solamente una relación oblicua y tangencial con los objetos, cuerpos y espacios descritos, por ello la descripción va intrínsecamente unida a la utopía (Hamon, 59). En el poema "Magreb", el hablante nos describe un oasis en el norte de Africa.⁶⁰

Bajo el cielo, de pronto, el oasis perenne.
Eran las tierras rojas, y el río, lenta sierpe.
¡Qué fresco el palmeral con los olivos verdes!
Volaban las palomas en bandadas clementes.
Habían florecido los rosales silvestres.
Dispersos, tres muchachos con túnicas celestes.

Aquí el paisaje es, acontece como una presencia que no necesita ninguna justificación. El hablante se convierte en una especie de cronista que recoge los datos de cuantas impresiones recibe, con el fin de congelar ese momento de perfección. Para Gilles Deleuze, la escritura no tiene otra función que:

ser flujo que se conjuga con otros flujos . . . Un flujo es algo intensivo, instantáneo y mutante, entre una creación y una destrucción. Sólo cuando un flujo está desterritorializado logra hacer su conjunción con otros flujos, que a su vez lo desterritorializan, y a la inversa . . . (1989, 59).

Los lugares exóticos suelen ser lugares desterritorializados que posibilitan un tipo de experiencia no común en el lugar de residencia habitual. Para Tom Henighan "el ideal exótico y el erótico van mano en mano". Los espacios exóticos tienden a inspirar intensos sentimientos sensuales, posiblemente porque un cambio del espacio habitual anima a modificar o,

incluso, a rechazar comportamientos establecidos. En el paraíso exótico convergen, por otra parte, no sólo la lejanía espacial, sino también la temporal; es un vuelo que a menudo termina en una inmersión en un mundo poético mitológico, de una cultura que no se ha alejado tanto de sus raíces, como la nuestra occidental. Mediante la aventura poética se nos invita a experimentar un paisaje saturado de tiempo arcaico, por un momento se cancela el terror de la historia en el éxtasis de esa escena intemporal (Henighan, 74-78). En general, lo paradisiaco parece ser una expresión del momento atemporal, del tiempo estático, resume un ahora eterno que puede ser reproducido de varios modos.

Desde los primeros versos escritos por Brines , el hablante poético se ha sentido conmovido por el inquietante paso del tiempo. El significado de tal inquietud es, sobre todo, el sentimiento de la fugacidad de la existencia, que al entrar en edad, se hace más evidente. Es la convicción de que no hay vida sin tiempo, ni hay tiempo sin ensoñación; de que sin memoria no puede haber conocimiento, y de que la memoria se nutre de los sueños. En "Viaje por el Nilo", el lector se siente enfrentado a la oposición vida-sueño, y a la vivencia del sueño como memoria y recuperación de un pasado, en este caso bíblico, mítico.

En el reposo de la luz los ibis
golpean el silencio,
y llevan al oasis la frescura del río.
Son grandes flores blancas palpitando en las ramas,
son sus cuerpos las lentas alas puras de la vida.
Surge intacta la belleza del mundo,
eterna como el Tiempo, y El descansa
en la contemplación ardiente de sí mismo (1-8).

El poema comienza con la descripción de una escena en un oasis egipcio, que nos introduce en un mundo que parece tomado del Génesis, en el que espacio y tiempo se entrelazan formando una unidad. Es un universo donde reina la armonía y la sabiduría, simbolizada por el ibis.⁶¹ La metáfora "grandes flores blancas palpitando" remite tanto al ibis en posición de dormir, pues cuando duerme el plumaje del ibis es blanco -- ya que no se ven ni la cabeza ni las puntas de las alas, ambas negras --, como a la forma de corazón que adquiere su cuerpo mientras descansa, de ahí la conexión con "palpitar", movimiento de contracción y de dilatación del órgano cardíaco.

Una vez introducido el ambiente, la mirada del poeta se fija en los hombres que lo habitan. El encuentro con la realidad se expresa a través de palabras de significado primariamente espacial "en la orilla" "se adentra". Sin embargo, este espacio no debe de ser interpretado como un marco, sino como un contenido ético-ontológico que designa lo elemental, lo natural, lo necesario frente a lo superfluo de nuestra cultura.

Los hombres, en la orilla, hacen sueño la acción:
 existen y se borran, son silencio.
 Y aparece un muchacho que recoge las redes,
 y luego soledad,
 y un hombre ha conciliado la sombra y el descanso,
 se adentra en las palmeras un anciano y un asno, van
 pacientes,
 y regresa una pausa,
 chilla un ave (y se calla),
 hay mujeres lavando, desde siglos, las ropas (9-18).

La emoción del texto proviene del juego de antítesis, de las estructuras binarias, de los contrarios, y del constante uso de la anáfora "y", que retrasa el discurso. La vida es acción y sueño, es existir y borrarse en el no ser, pero

siempre de nuevo aparecerá ese muchacho, siempre igual y distinto de su predecesor, que recogerá las redes. Hay lugares en que el tiempo parece haberse detenido, es como si Moisés fuera un contemporáneo de esas mujeres que están lavando la ropa. Nada ha cambiado a excepción de la mirada del poeta que es nueva, y que establece una temporalidad en todo lo visible. Y así le adjudica así una "historicidad" que por si mismo no tendría, al mismo tiempo que con su mirar hace suyo cuanto observa y lo inscribe en su propia historia (Cañas, 1984,78).

La subjetivación poética de espacio y tiempo se intensifica en el sueño que enfatiza la interiorización y desrealización de la visión poética

¿Es esto Realidad? Piensan los hombres
las cosas que ahora ven (como si acaso
ya de ellos no lo fueran) (19-21).

La ambigüedad del ser y la problemática de la realidad son conceptos de vieja raigambre filosófica y literaria, que el Barroco áureo expresó intensamente; el sueño fue visto como el símbolo de nuestra existencia y de la ignorancia esencial sobre la naturaleza verdadera de la realidad. El hablante poemático brinesco, con ecos del Segismundo calderoniano (o del Borges moderno) afirma: "Un sueño está soñando los sueños de los otros", expresa el temor de que nuestra existencia solamente sea un sueño de un otro que nos sueña; pero el poeta es completamente consciente de esta dimensión del sueño como desorientadora de la realidad, pues después del ensueño viene "el despertar", que le hace expresar: "Y todo al fin será desvanecido". El poema termina anticlimáticamente, como es bastante usual en la poesía de Brines,

con una paradoja de visionario: "También oigo cantar, en mis sordos oídos, los pájaros de / luz que nunca han de nacer" ,los ibis, de un lado, y, de otro, los poemas que por la vejez del poeta ya no podrán ser escritos. La nostalgia por una vida mejor en un tiempo posible se encarna en el sueño, del mismo modo que la melancolía de un tiempo que se siente ido. Pero el sueño se nos revela como una ficción, cuya materia no es la vida que se vive sino la irreal concreción de lo que se quiere idealmente vivir, o la voluntad de recuperar un pasado que ya no tiene ninguna posibilidad.

A través de la lectura de los poemas de Francisco Brines hemos visto la importancia central que juega el mundo mediterráneo en su obra. No es sólo el paisaje lo que aflora en muchos de sus poemas, sino el pensamiento, el arte, la literatura, toda una tradición que ha sido absorbida, modificada, y que con voz propia volvemos a encontrar en su corpus poético. Pero es también un modo especial de entender y vivir la vida. El hablante poético acepta su derrota ante la muerte, pero precisamente por ello, aprovecha cada momento de intensidad que le es concedido para afirmarse en su única realidad del aquí y del ahora, que por medio de la memoria y a través de la palabra poética intentará rescatar del olvido, aún sabiendo que el poema le devolverá otra realidad distinta a la vivida.

El mundo de Francisco Brines es mediterráneo, el mismo autor se ha encargado de dejar bien claro este punto, pues, son varios los textos en prosa que se refieren a este aspecto esencial de su obra. Es como si quisiera

desalojar cualquier tipo de duda sobre su origen vital y poético. El poema "De geografía", nos presenta una estampa mediterránea atemporal y "aespacial":

Un muro rosa, y un geranio mece,
bajo el azul, su roja flor sedienta,
y trepa una morada bungavilia.
Un vuelo abierto de palomas blancas
llevan la luz del aire a las palmeras (1-5)

Si geografía es la "ciencia que se ocupa de la descripción de la corteza terrestre, en su aspecto físico y como lugar habitado por el hombre . . ."

(Moliner, l, 1391). La geografía descrita en este poema es, en realidad, la única existente para el hablante poemático, y en la que quiere habitar. La imagen no es particular, sino genérica: es una impresión del sur. Hasta el quinto verso, el hablante al mismo tiempo que nos describe un aspecto de lo real, constituido por imágenes verticales, olfativas y cromáticas, parece que trate de convencerse a sí mismo de la poca importancia del lugar, pues no se distinguen unos de otros, lo que importa es el ámbito geográfico que los hace tan similares. En los dos últimos versos descubre a sí mismo y al lector, los resultados de su reflexión:

Si estoy en Marrakech, me sueño en Elca.
Si en Denia, me alejo hasta Essauira.

Dos lugares, uno muy, muy próximo al mar, Elca, el otro en la misma costa valenciana, Denia, son en la cosmovisión del hablante poemático intercambiables con dos marroquíes, Marrakech, situado en el interior y Essauira en la costa. Pero hay más puntos de contacto, de lo que en una primera lectura pudiera parecer evidente, entre los respectivos lugares. Marrakech,⁶² residencia real, ciudad árabe con palacios y mezquitas del S.XII, situada al

interior, pero no demasiado lejos de la costa, entre oasis de palmeras y huertos de naranjos y las montañas del Atlas (capital, hasta el siglo XV, junto a Fez de los almorávides y los almohades) es comparada a Elca, término municipal de Oliva, zona, hoy, eminentemente agrícola. Oliva es una antigua ciudad que fue cabeza de uno de los condados más importantes del Reino valenciano. La población se repliega sobre la cuesta del montículo de Santa Ana, por un lado, por el otro el Mediterráneo; y entre ambos, inmensos huertos de naranjos salpicados de palmeras y alquerías (Guarner, 751). Las fachadas encaladas de muchas de sus casas, los aljibes y las alquerías nos traen a la memoria la presencia árabe en tierras valencianas. El paisaje es similar al de Marrakech, parte de la edificación y algunas de las costumbres también, pero identificando Elca con Marrakech, el poeta eleva el rango de la primera a capital cultural e histórica, lo que en cierto modo es una reivindicación del pasado árabe valenciano.

El siguiente verso compara a dos ciudades costeras, las dos con una historia de siglos. Denia -- situada entre el cerro del castillo, el Montgó, y el Mediterráneo --, ciudad ibérica, griega, romana de cuyo templo a Diana, Dianum, tomó su nombre, es uno de los lugares más hermosos del litoral mediterráneo. Denia fue también reino taifa levantino al que incluso estuvo, por un tiempo, incorporado el reino taifa de Mallorca. Destacó por una famosa escuela de Medicina y por su poderío naval, pero el desarrollo económico iba a la par del cultural. Mientras en el Califato en las postrimerías del S.XI la lírica neoclásica árabe empezó a decaer, alcanzó en los taifas valencianos su cima

de perfección. De los poetas dianenses Ibn al-Labbana (m.1139 y Abu-l-Salt Umayya (1067-1134) han llegado hasta nosotros composiciones poéticas nada desdeñables (Barceló, 7-10). La silueta lejana del Montgó, que se ve desde Elca, aparece en algunas de las composiciones de Brines. En "Elca y Montgó", (Aún no), la mirada del hablante poético nos presenta unas impresiones de este entorno:

Lejana, la montaña respira un aire
azul; la moja el mar,
en él descansa. Y así la sombra cae,
desde siglos, sobre el dolor de su dureza (5-8).

En "Certidumbre de la poesía", refiriéndose a la Naturaleza de esta parte de su región, escribe Brines:

Hay en aquélla un lugar que aparece sin interrupción, aunque pocas veces viene señalado por su nombre: Elca. Es un término del campo de Oliva, el pueblo donde nací. Se trata de una casa, blanca y grande, situada en un ámbito celeste de purísimo azul, rodeada de la perenne juventud de los naranjos. Domina desde una ladera, sin altivez, un ancho valle, abierto al mar, y mira la grupada y densa sucesión de unas desnudas montañas que se hacen de plata antes de llegar al solemne Montgó. Este como una vieja divinidad, alarga su cuerpo en perezosa e intemporal siesta, y a dentro de los azules marinos recibe su definitivo bautizo: cabo de San Antonio. Reposa a sus pies, en su plenitud mediterránea (romana, árabe, cristiana), el puerto y ciudad de Denia . . . (50).

Essauira, puerto marroquí, enclave fenicio y cartaginés, colonia judía, ciudad fortificada con un puerto importante, comparte con Denia un pasado histórico y un presente en el que el turismo es parte importante de su economía. Así no es de extrañar que el hablante poético se sienta tanto en casa en la costa levantina mediterránea como en el Magreb, hasta llegar a confundir los lugares: ésa es su geografía.

Con ello se ha cerrado el círculo de nuestro estudio sobre la mediterraneidad. Comenzamos con los poetas arábigo-valencianos, vimos las afinidades entre ellos, el grupo Cántico, Juan Gil-Albert, y, sobre todo, con Francisco Brines. Ahora en el poema "De geografía", el poeta vuelve a nuestro punto de origen, "Si estoy en Marrakech, me sueño en Elca. / Si en Denia estoy, me alejo hasta Essauira". Y es que en la región valenciana, el pasado árabe forma parte de la vida cotidiana, una presencia de siglos que ha dejado su huella por doquier -- especialmente visible en la toponomía --,⁶³ y que es parte constituyente de la idiosincrasia de sus tierras y sus gentes.

4.3 El espacio extra-mediterráneo

Si bien el espacio mediterráneo ocupa gran parte del corpus poético de Francisco Brines, existen también fuera de este ámbito, otros lugares que se ven reflejados en su reflexión poética. Nos vamos a concentrar en los poemas que integran lo que se ha venido llamando "el ciclo inglés", pertenecientes a la cuarta sección de Palabras a la oscuridad. El epígrafe nos introduce en la cosmovisión que rige esta poética: "*Allí, donde se detuvo a vivir, vio las mismas cosas derruidas*". El tema, pues, va a ser de nuevo la destrucción y la muerte como elemento constitutivo de la vida.

Esta serie de poemas fueron escritos durante la estancia de Francisco Brines en Inglaterra, como lector en la universidad de Oxford. El cambio en el

entorno vital del poeta, y, posiblemente la soledad que sintió más agudamente allí, conceden a estos poemas en su totalidad un tono más melancólico que a los del resto de la colección, pero como siempre en Brines el dolor nunca desborda el equilibrio de sus versos, hay una suavidad que no por ello disminuye la intensidad de su pensamiento. El sentimiento de la muerte cruza toda la sección, la muerte es vista a través del paisaje inglés que sustituye con sus tonos apagados al del luminoso mediterráneo al que nos tenía acostumbrados el poeta. Poemas más meditativos que los de otras secciones, podrían considerarse como morales o filosóficos, pues arrancan en su raíz de una intensa reflexión sobre el destino del hombre y de las cosas, provocada por la contemplación de todo cuanto nos rodea. "Y ésta habrá de entenderse siempre en el más físico sentido de **ver, mirar o percibir**, como rehuendo intuitivamente toda tentativa de abstracción", apunta José Olivio Jiménez (1972, 182); el poeta medita y encuentra en lo natural un modo de captar la esencia de nuestra existencia.

El monólogo dramático sirve de andamiaje a la reflexión íntima y ética sobre la vida. Los poemas ingleses forman una unidad temática y constituyen una especie de "libro del exilio", en el que el personaje central es un extranjero, un exiliado de la dicha. Lo que trae a nuestra mente Las nubes, de Luis Cernuda, escrito también, aunque sólo en parte, en Inglaterra. Ambos comparten, la imaginería del otoño nórdico, del cielo nublado y gris, de las sombras, pero en Brines no hay ninguna reflexión de tipo bíblico, ni del exilio territorial del personaje. Tampoco en su obra la neblina que rodea al poeta le

hace evocar su lugar mítico mediterráneo, quizá porque sabía que después de la estancia de dos años podía regresar a España, así que su experiencia carecía de la urgencia y la tragedia que tenía la de Cernuda. En obras poéticas tan claramente autobiográficas como las de Cernuda y Brines, es lógico que la experiencia vital se vea reflejada en temas y en tonos. Aún en Valencia, antes de salir a Inglaterra, Cernuda escribe "A un poeta muerto (F.G.L.)", elegía a la muerte de Federico García Lorca. En Inglaterra, Francico Brines escribe: "La mano del poeta (Cernuda)", lo primero que llama la atención es que los dos incluyan en el título o bien la iniciales o el nombre del poeta memorado, los dos, asimismo llevan la voz "poeta" como parte de la titulación; también observamos en ambos una contención en la forma que revela, por un lado, una vertiente clásica, por otra, una metafísica, por la correlación constante entre las dos realidades, lo visible y lo invisible de nuestro mundo. En numerosas ocasiones Brines ha hecho mención al impacto que le causó el descubrimiento de la obra de Cernuda en su primera juventud. Años más tarde, le dedicaría un extenso ensayo, en el número especial de La caña gris (1962).

"La mano del poeta (Cernuda)" es el homenaje del poeta vivo a aquél que le precedió, y con el que hay tantas afinidades de tipo biográfico, afectivo y poético. Es un poema extenso que empieza en "in medias res", "Y recordé la mano muerta de la muchacha egipcia", el lector tiene la impresión de haber perdido parte de la historia, que el hablante retoma con el "y". El procedimiento de la anécdota sobre el que se desarrolla el poema, así como

en parte el tema, nos recuerda a "El Santo Inocente". El personaje rememora la visita a un museo y la impresión que le causó una mano momificada en cuyo dedo aún figuraba un anillo que también el tiempo se tendría que ocupar de deshacer: "Era una piedra difunta, que regresaba al polvo / con una lentitud mayor que la del hombre" (14-15). La piedra ser inorgánico tiene también su "propio" ser y su propia "historia" que terminará en muerte (Ferrater, 109).

El hablante, entonces, reflexiona sobre esos restos humanos que tuvieron una vez vida: "Y al recordar la mano aquella / dirigí la mirada hacia la mía / y sentí en la otra mano su calor" (16-18). La segunda sección del poema nos describe el entorno en que se encuentra el personaje, el ambiente inglés:

Fuera del coche estaba
desvaída la luz, y el cielo miserable,
y un cierto frío de mendigo.
Tuve extrañeza de la tierra aquella,
y percibí el consuelo de la noche ocultándola (II,1-5).

Si como Dionisio Cañas ha apuntado, la luminosidad está asociada en la obra de Brines a los momentos de intensidad vital, como la infancia y la juventud, o aquellos en que la experiencia amorosa borran momentáneamente la oscuridad de la existencia, en estos poemas del ciclo inglés dominan las sombras (el mismo Cernuda diría en "El ruiseñor sobre la piedra", refiriéndose a Inglaterra "la sombra Nórdica donde estoy") ⁶⁴. Llama la atención la adjetivación tan negativa de estos versos, el hablante se siente tan extranjero en un ambiente tan diferente al suyo que anhela la llegada de la noche. El personaje se dirige a un "tú", el poeta muerto, mientras se desplaza en coche a Cambridge, la ciudad donde vivió Cernuda. Lo que sigue es un panegírico a

Cernuda, hay un tono emocionado -- que el diapasón de la intensidad se encarga de controlar --, de un gran respeto por ese hombre concreto que luchó contra la soledad y adversidad hasta el final. La poesía de Cernuda, su "voz", es el legado y testimonio de la pobre **realidad** de su vida y del **deseo** incumplido de más amor y belleza. Obsérvese que el poeta percibe la poesía de Cernuda como el rumor del viento, que casi no se oye, lo que junto a la aceptación de la existencia en toda su menesterosidad, le tiene que recordar al lector la poesía del propio Brines:

Y era tu espíritu el más débil,
 pues tu apetencia de la vida era más intensa;
 advirtieron tu voz, cuando nacía,
 como el sonido que dejaba al aire
 desvanecido por su ligereza;
 en el oído de los hombres, tu voz sonaba ahora
 con sonido de sombra perdurable.
 Y aquí está tu valor, y aquí el fracaso,
 pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste
 que no hubo queja en ti contra el misterio nunca.
 Y a pesar del dolor y la amargura del alentar humano
 defendiste la vida con amor,
 y con amor la muerte:
 aceptaste un destino rencoroso (34-46).

En la tercera sección del poema, la reflexión vuelve sobre la mano de la momia, a la que se superpone la del poeta, pues en la muerte las diferencias de género, raza o cultura desaparecen. El ser humano es solamente un eslabón en la cadena temporal: "Después de tantos siglos, / daba tu mano testimonio de este pasado tiempo / en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre" (III, 10-12). Pero si el poeta murió, su mano fue el instrumento con el que construyó una obra artística que después de su muerte continuará emocionando y ensanchando los límites del conocimiento de otros

seres humanos. "Mas nadie allí sabría que, además de vivir, / aquella mano repartió la vida" (III, 15-17). El poema termina cuando el personaje percibe que, a pesar de estar rodeado de muerte, él aún está vivo, pues, su mano aún desprende calor. Por contener una visión singular y profunda del mundo, el hablante en su discurso poético nos ha hecho ver como los poemas de Luis Cernuda son realmente **gran poesía**, poesía que continúa viviendo en la mano aún caliente y activa de este otro gran poeta elegíaco que es Francisco Brines. En la poesía de éste se confunde una voz completamente personal con una tradición heredada y perfectamente absorbida en sus poemas, en los que escuchamos ecos del eslabón cernudiado, tan próximo al suyo.

No nos extraña que estos poemas ingleses sean particularmente meditativos, la Naturaleza de los bosques nortños más que a la vida de los sentidos invitan a la reflexión. Los ciclos del año son mucho más visibles que en el Mediterráneo, lo que acentúa el sentimiento de la temporalidad. Mientras un huerto de naranjos con palmeras, pinos y cipreses invitan al "carpe diem", un bosque boreal nos puede emocionar por su belleza, por la magnitud de sus árboles, pero qué lejos está del rapto del sur. La oscuridad del bosque le sirve de correlato al hablante para meditar sobre nuestra condición:

Toda esta hermosa tarde, de poca luz,
caída sobre los grises bosques de Inglaterra
es tiempo.
Tiempo que está muriendo
dentro de mis tranquilos ojos,
mezclándose en el tiempo que se extingue.
Es en la vida todo
transcurrir natural hacia la muerte,
y el gratuito don que es ser, y respirar,
respira y es hacia la nada angosta.

("Oscureciendo el bosque", 1-10)

El hombre comparte su suerte con las otras criaturas vivas aunque la duración del tiempo vital sea diferente en las especies:

Cual se cumple en el hombre
también se ha de cumplir la vida de la tierra;
la débil vecindad que es realidad ahora,
distancia tenebrosa será luego,
todo será negrura (15-19).

Sin embargo, el poeta aún sabiendo que sus palabras, como todo, van a la oscuridad, y cuando está casi a punto de borrarse, exclama:

Mirad con cuánto gozo os digo
que es hermoso vivir (31-32).

A pesar de la oscuridad y las sombras, el personaje sabe que su tiempo es limitado y decide aceptarlo y vivirlo con plenitud, es decir, decide forjar su propia vida con todas las limitaciones impuestas a su destino humano. El hombre y la mujer son libres para elegir, y para forjar su libertad en la medida en que libremente se constituyen.

La libertad es, así, paradójicamente, una condición para la existencia del hombre, el cual tiene a su vez que crearse esa condición. El hombre es, en suma, el ser que se hace y se deshace: es el ser que tiene la posibilidad de ser sí mismo y dejar de serlo; que puede apropiarse a sí mismo y enajenarse de sí mismo; que puede existir y dejar de existir con independencia de que sea o no sea, devenga o no devenga, pero sin que su existir pueda jamás acortar enteramente sus amarras con su ser y su devenir (Ferrater Mora, 106).

El poeta en su recorrido por Gran Bretaña ha llegado a la punta noroeste de Escocia, a la isla de Skye, "Isla de piedras". El clima húmedo, cambiante y tormentoso, la vegetación escasa, y el suelo rocoso, han sido maravillosamente captados por el ojo del protagonista, el cual nos da una

visión en la que se mezclan una gran melancolía nacida de la contemplación del paisaje, con el gozo de poder estar ahí, y en cierto modo, ser capaz de experimentar el mundo natural en un lugar extremo y hostil a la presencia del hombre:

veo la niebla subir de las Colinas Rojas,
y en esta isla atormentada,
de oscuridad y roca,
mis pies pisan el mundo desolados (5-8).

El hipérbaton del último verso consigue un gran efecto en el lector, pues, en una primera lectura asociará "desolados" a "mundo" - en vez de a "pies" -, también por asociación a "niebla", y a "isla atormentada", consiguiendo una intensificación poética. El personaje en su paseo por la isla se detiene a contemplar un entorno muy diferente al mediterráneo, y que, quizá por ello, desencadena un proceso reflexivo y meditativo en el hablante, no exento de melancolía, pero que por los tonos sombríos se acomoda perfectamente a su introspección. (Para facilitar la lectura, hemos marcado con negrita todas aquellas voces de connotación negativa).

Y he detenido el paso, en esta luz **incierta**,
para mirar la **gusanera** de los cielos
trocar en un enjambre de luces detenidas,
y así curar el pecho, con **engaño**, de su honda
[**soledad** (19-22)].

Y es, en la contemplación del Atlántico norte, a nuestro juicio, la única vez en la obra de Brines, que el mar alcanza el rango de protagonismo:

Y allí está el mar, abrazado de rocas ahora oscuras,
violeta cansada
que sostiene en su luz la muerta pesadumbre de la tierra.
El mar llega a mis ojos consolándolos,
pues él me está diciendo que no todo es dolor,

que aquí el mundo aún alienta.
 Y más hacia la muerte van los ojos, donde cierra la luz
 su resplandor dormido,
 allá en el horizonte de las islas:
 son islas de cristal, columnas de humo blanco, son jóvenes
 [estrellas (25-35).

Sin embargo, la intuición poética de la metáfora del mar como "violeta cansada", nos ha hecho inmediatamente recordar el poema de Cernuda "Violetas", de Las nubes. Sus dos primeros versos rezan: "Leves, mojadas, melodiosas, / Su oscura luz morada insinuándose". Ya en el poema de Cernuda está el doble elemento de humedad y de sonoridad que acopla perfectamente a la imagen del mar; el simbolismo de la luz oscura está, por supuesto, en ambos poemas, pero lo que da al verso de Brines la tensión poética es la adjetivación "cansada". El mar desde su creación no ha cesado de hacer lo mismo -- siempre en movimiento --, sin ningún tipo de descanso, pero por ello mismo es el símbolo de la vida que con la salpicadura de sus aguas consuela al personaje. Veáse aquí la paradoja, pues si normalmente la humedad en el rostro proviene de las lágrimas, símbolo de dolor, en este caso, las gotas de agua marina sirven de consuelo.

A pesar de las imágenes negativas, conforme el poema ha ido avanzando, el tono se ha hecho más conciliador y positivo. El poeta ha partido de la soledad para llegar al conocimiento de que aún en las regiones más inhóspitas y alejadas del hemisferio, si se busca se puede encontrar el aroma de las rosas, lo que es, como ya hemos dicho, una metáfora para la propia vida.

Este paisaje hermoso es luz que muere, es roca atormentada,

oscuridad que ciega el ojo.
 Y un viento vuela a mí, con milagroso olor,
 y a tientas busco la florida rama.
 Y encontrada la flor,
 he mirado las luces de los cielos
 con pecho consolado,
 porque nunca se acabe el olor de las rosas (36-43).⁶⁵

"El hombre es, como afirmó Nietzsche, un funámbulo sobre el abismo; de sí mismo depende poder seguir andando sobre la cuerda floja en vez de estrellarse . . ." (Ferrater Mora, 107). El personaje del poema conoce esta cualidad de la existencia y luchando con el equilibrio llega al otro lado de la cuerda, sabiendo que, a pesar de "la oscuridad que ciega el ojo", el trasfondo de la muerte da sentido y contenido a la vida humana, y pide emocionado que "nunca se acabe el olor de las rosas". El hablante poemático brinesco experimenta -- al igual que el sujeto lírico de las "Correspondances" de Baudelaire --, cómo, en ciertos momentos, la profundidad de la vida se revela de un modo total en el espectáculo de la naturaleza que presenciamos. El mundo íntimo del sujeto y el exterior del universo, a raíz de la intensidad causada por la inmensidad, se unen convirtiéndose en algo idéntico, en el mismo instante en que la soledad humana se hace más profunda.

"Correspondencias son para Baudelaire intensificaciones de los sentidos . . ." (Bachelard, 194).

En la última estrofa se dan cita los dos Brines, el meditativo y el sensual. El tema de la rosa lo encontramos en otros poemas de Brines, por ejemplo en: "Continuidad de las rosas", de "Insistencias en el engaño", pero aquí el mensaje es menos afirmativo que en "Isla de piedras", pues, a pesar de

que allí el camino está lleno de rosas, el hablante poético alienado ya no está en condición de olerlas. Esta imagen tan pesimista desaparece, en parte, en El otoño de las rosas, cuyo poema introductorio invita al goce.⁶⁶ La rosa, símbolo de la metamorfosis, del cambio, simboliza la armonía, la poesía.⁶⁷ Representa, asimismo, por el modo en que concierta lo externo con lo interno y por cómo acoge el espacio y lo usa, la perfecta conjunción entre el interior y el exterior, entre lo visible y lo invisible.⁶⁸

En "Palacio de otoño", la imaginería otoñal sirve de entrada a la reflexión del hablante

Y hay un rumor de viento que levanta,
sin luz, oleadas de luz (fingida vida
de las hojas). En el reposo de la tierra
yace, mojada por la lluvia,
la belleza del mundo ("Palacio de otoño", 4-8).

La luz siempre asociada en esta poesía a la vida, es aquí símbolo de la muerte, las hojas caídas son "fingida vida", "algo" que ya no es, la no existencia. Pero lo paradójico de las hojas es que aun sin savia, de ellas emana luz. Ello explica la sensación de soledad del observador, pues sabe que, a pesar de la apariencia de vida, lo que está experimentando es una despedida definitiva e irrecuperable. La actitud del hablante ante el paisaje es elegíaca, el poeta se ve en medio de un mundo otoñal en búsqueda del fuego vital que por la soledad sufrida parece muerto en él. El contraste entre su juventud, por un lado, y su menesterosidad, por el otro, se acentúa cuando ve la felicidad de los jóvenes de esa ciudad que a él, como extranjero, le es negada.

En la vieja ciudad, palacio del otoño,
 los generosos sueños del amor,
 y el entusiasmo del espíritu, residen;
 desde siglos aposentan su llama
 dentro del cuerpo de los jóvenes (9-13).

Por ello se pregunta:

¿En dónde están los sueños? Tengo
 joven la frente,
 vivos los pensamientos, rumorosa
 y oscura la mirada,
 la lengua
 es una hoguera de palabras, humo
 claro la voz, y nunca tuve el pecho
 tan hermoso,
 tan poblado de amor (27-35).

Mediante el monólogo, el protagonista, por medio de imágenes, se define a sí mismo, toma conciencia de su persona, parece como si necesitara recontar sus cualidades para convencerse de que realmente existe. La incompresión de su estado aumenta al describirse en términos sumamente positivos, y darse cuenta de que por sus atributos habría merecido mejor suerte. Proyectándose hacia sí, intenta encontrar su auténtico ser, su destino. "La vida humana puede definirse como una marcha incesante **hacia** sí misma que puede convertirse en una marcha **contra** sí misma . . . " (Ferrater Mora, 114). El personaje en el "palacio del otoño" es un extraño, alienado de cuanto pasa a su alrededor, que se tiene que contentar con observar la realidad de ese mundo al que él por su condición de extranjero no tiene acceso. Su actividad se reduce a mirar, pero él también tiene una vida que espera ser vivida, por ello su rebeldía en la pregunta "¿En dónde están los sueños?". La tensión entre lo que uno es, las limitaciones que imponen las

circunstancias, y el impulso poético de reafirmar la vida, ratificándose a sí mismo es lo que da fuerza a esta poesía.

En "Otoño inglés" el personaje se detiene a describir el entorno en el que se encuentra, y aunque las conclusiones a las que llegará serán las mismas que en el poema anterior, la mayor morosidad del discurso y una imaginería más trabada aumentan el lirismo que tiene su raíz en la emoción temporal de las imágenes presentadas, que no sólo nos dan la forma y el color de las cosas con gran intensidad visual sino que se nos transmiten la emoción interna de éstas.

No para ver la luz que baja de los cielos,
 incierta en estos campos,
 sino por ver la luz que, del oscuro centro de la tierra,
 a las hojas asciende y las abrasa.
 Yo no he salido a ver la luz del cielo
 sino la luz que cae de los árboles.
 Hoy lo que ven mis ojos
 no es un color que a cada instante muda su belleza,
 y ahora es antorcha de oro,
 voraz incendio, humareda de cobre,
 ola apacible de ceniza.
 Hoy lo que ven mis ojos
 es el profundo cambio de la vida en la muerte (1-13).

La sensorialidad del paisaje descrito, el cromatismo de las hojas no impiden la reflexión del personaje; al contrario, desencadenan todo un monólogo sobre la finitud. Los árboles participan de modos de cesación que les son propios, y, por lo tanto, diferentes de los del ser humano, pues, como apunta el hablante poético, mientras el hombre termina sus días con dolor, la naturaleza se viste de belleza: "es el acabamiento digno de una perfecta creación" (15). Para José Ferrater Mora, lo orgánico

no posee lo que es esencial para la vida humana: la trascendencia del individuo con respecto a la especie, a la historia, el dramatismo. La vida de lo orgánico es intensiva, pero intencional; posee un centro, pero no un sujeto. Es lo que va siendo; no es la suma de sus estados, pero permanece de algún modo dentro del marco ontológico de "lo que es" (111).

En la vida humana el morir no es sólo un límite, es también una línea de advertencia, que no se reduce a finalizar la realidad, sino que la conforma y le da sentido. Y ese sentido es lo que le otorga al ser humano una diferencia considerable con respecto a otros seres, así que una comprensión de la vida tiene necesariamente que apoyarse en la muerte, o lo que equivale a decir que la muerte forma parte del ámbito de la vida (Ferrater Mora, 122). En la poesía de Francisco Brines esas dos caras de la realidad están siempre presentes; el hablante en un diálogo ininterrumpido consigo mismo y con el mundo, busca las claves de la temporalidad.

Mientras la naturaleza se encuentra en un estado de permanente cambio, pero sin conciencia de ello, el ser humano en un proceso de transformación continua, que puede ser vivida con una intensidad consciente, se convierte en el que es. Para Bergson, "existir es cambiar, cambiar es madurar, y madurar es crearse a sí mismo de modo indefinido".⁶⁹ El hombre encuentra su real esencia cuando pone su existencia al contraluz de su propia muerte, creándose de la nada. El ser que reconoce que su existencia está rodeada de las constantes sombras de la muerte intenta buscar posibles recursos para darle a su vida un apoyo que le ayude a superar la angustia existencial (Poulet 34-38).

En la muerte aparente del árbol todo es belleza, pero en la cesación definitiva, causada por una tormenta, el hacha del leñador, o por el tiempo, tampoco éste se podrá salvar de la "podredumbre" porque "es ley fatal del mundo / que toda vida acabe . . ." así. Al final del poema, el yo lírico y el bosque se unen simbólicamente ante la visión de una única y unánime oscuridad compartida.

Y he llorado la pérdida del mundo
al sentir en mis hombros, y en las ramas
del bosque duradero,
el peso de una sola oscuridad (56-59).

El poeta, al contemplar la naturaleza, siente agudizar en sí el deseo de anegarse en ella, el ansia dolorosa de salir de sí mismo para aprehenderla. La bipolaridad de una vida ajena, la del árbol, y la propia, desaparece: son dos caras distintas de una misma realidad que la mirada del poeta desvela. Mirada y palabra son, según Cernuda, lo que hace al poeta. En Variaciones de un tema mexicano dejó escrito:

¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola largamente, apasionadamente. Al menos mirada y palabra hacen al poeta. Ahí tienes el trabajo que es tu ocio: quehacer de mirar y luego de quehacer de esperar el advenimiento de la palabra.⁷⁰

La mirada de Francisco Brines es, en estos poemas del ciclo inglés, más sombría que en la de otras secciones de Palabras a la oscuridad, pues falta la experiencia gozosa del amor. El sentido crepuscular de la vida es continua materia de meditación, en la que destaca la dialéctica entre el mundo visible y el invisible. El lirismo, al que podríamos llamar metafísico, no requiere expresión abstracta, sino que es suficiente que deje entrever la correlación

entre lo visible y lo invisible. La posición del poeta es la del hombre que se enfrenta a solas con el cosmos, y también con las verdades que se ha dado en llamar verdades fundamentales: la soledad, la tristeza, el dolor, el paso del tiempo, la muerte.

El exilio del personaje poético aumenta las figuras de ausencia, pérdida, separación, y rescate del pasado a través de la memoria. Para el extranjero, para el que vive en otro país al suyo de nacimiento, la vacilación entre diferentes tiempos y espacios se convierte no sólo en una obsesión, sino en la misma base de su vida:

(y me encontré buscando el tiempo que vivimos juntos,
a tan larga distancia de esta ciudad, la luz tardía
[de estos días.
la juventud que os habitó,
la vida que, no sé en quienes de vosotros,
ya ha trocado la muerte en infortunio.
("Evocación en presencia", 4-8).

El ser que está o se siente desplazado está obsesionado con la memoria, percibe el mundo en términos de nostalgia, y de recreación ficcional de tiempos mejores en relación con lecturas negativas del presente. "Una de las más intensas imágenes que expresan la dramaticidad de este esfuerzo de supervivencia la proporciona(n)" (Pérez, 149) los siguientes versos de "Evocación en presencia":

Y arañé con las manos el oído,
con dientes codiciosos desgarré los recuerdos,
y era impotente la memoria
y humillación el llanto (9-12).

La distancia del propio ambiente intensifica la relación entre lenguaje y realidad, pues la vida en el extranjero es, en cierto modo, una vida de ficción.

Nada es aprehendido sin la participación de la memoria y de la comparación; nombrar y renombrar son actividades constantes. El olvido ocupa un lugar primordial en esta poesía; la memoria llena, con la escritura de imperfectas copias, lo que una vez fue real o se sintió como real, el vacío dejado por el olvido. En el concepto del olvido se produce una interacción entre el tiempo y el espacio del presente y el del pasado. Pero llenar con palabras el abismo producido por el olvido no es posible, ya que el poeta es consciente de que no ha recreado el pasado, el ideal que perseguía, sino que se ha alejado de él. En "Evocación en presencia", afirma el hablante poético: "Pude, con milagroso esfuerzo, abrir los ojos / con moribundo impulso, / a la perdida realidad . . .)" (13-15), y en "Ceniza en Oxford": "Os miro / y veo despojados vuestros jóvenes cuerpos, / y apenas reconozco vuestras antiguas diferencias" (1-3). Como afirma Paul de Man, en "The Literary Self as Origin: The Work of Georges Poulet",

El poder de la memoria no reside en su capacidad de resucitar un sentimiento o una situación que realmente haya existido, sino que se trata de un acto mental constitutivo, ligado al presente y orientado hacia el futuro. El pasado solamente interviene como un elemento puramente formal, como una referencia o una influencia que se puede utilizar precisamente porque no es familiar y cercana sino lejana y diferente. Si la memoria nos permite ponernos en contacto con el pasado, no es porque éste actúe como origen del presente, como una continuidad temporal que había sido olvidada y que volvemos a recordar. El recuerdo no nos llega traído por un flujo temporal sino que, por el contrario, constituye un acto deliberado que establece una relación entre dos puntos distintos en el tiempo entre los cuales no existe ninguna relación de continuidad. El recuerdo no es un acto temporal sino un acto que permite a una conciencia "tener acceso a lo intemporal" y de esta manera

trascende
y
completa

etame
nte el
tiempo
...
(93).

Si la memoria falla, hace su aparición el olvido y luego la nada. Y es precisamente el pasado lo que hace que seamos quienes somos. Sin pasado, sin memoria, sin historia, el ser humano no es nada más que un presente evanescente abocado a desaparecer. La memoria, base de la conciencia, salva la temporalidad pasada, que en nosotros se acumula constituyendo nuestra sustancia íntima, triunfando sobre el tiempo en cuanto posibilidad de que el pasado se borre.

Cuando Francisco Brines decidió reunir sus libros en un volumen, lo tituló Ensayo de una despedida, todos los poemas vistos del ciclo inglés son una sinécdoque de este título. En "Certidumbre de la poesía" escribe Brines al respecto:

Se trata, por un lado, de la despedida de la vida, concepto que se nos hace presente cuando, ya muy pronto, tomamos conciencia de nuestro destino mortal. Por otro, 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 . . . (20).

Sin embargo, frente a esa realidad, el poema es una afirmación, "¿Qué otra cosa hay en el mundo que pueda llamarse con más propiedad afirmación que la poesía lírica?", se pregunta Hans Georg Gadamer (144). El poema es un diálogo constante consigo mismo, no es la reconstrucción de un sentido existente, ni tampoco la reducción a lo que el poeta haya podido pensar; se

trata de participar en un diálogo con el lenguaje, del mismo modo que cuando conversamos. Para Gadamer,

El poema no es más que una palabra pensante en el horizonte de lo no dicho. Lo que lo distingue es el hecho de estar siempre también en el horizonte de lo indecible

En el poema el lenguaje pone ante nosotros lo posible, esa idea de lo por-venir, hacia lo cual nos hallamos en camino, deseantes y selectivos. En ello radica nuestra distinción en el ser. Pero lo extraordinario es ese "es cierto", como una concesión que ha de ser anulada. Pues en toda mirada al espacio abierto de su futuro, que como el aire está libremente a su alrededor, el hombre tropieza constantemente en las esquinas con las que la muerte penetra ese espacio, y él su propio límite. No sólo un saliente que limita el espacio abierto; él mismo es, como decía Heidegger, el anticipo de la muerte. No se trata de dos cosas distintas, sino de una sola: preocuparse por su camino, vislumbrar al mismo tiempo el espacio abierto, planificar con antelación, ocupar el lenguaje con el habla y tropezar siempre con la esquina final, con la muerte. Son los dos aspectos de la finitud humana (Gadamer, 152).

No encuentro mejores palabras que las de Hans Georg Gadamer para terminar el estudio sobre el espacio extra-mediterráneo en Brines. La muerte acecha la vida del ser humano por doquier, pero en los espacios del exilio, tanto si es exterior como interior, su presencia parece adquirir mayor importancia, y aunque el epígrafe de la sección cuarta de Palabras a la oscuridad afirme: "*Allí, donde se detuvo a vivir, vio las mismas cosas derruidas*", en esta sección es mayor la impresión de destrucción y soledad. Sin embargo, la experiencia del *norte* fue, en términos de la obra poética, muy fructífera, pues, de esa tensión de contrarios nació un ciclo de poemas muy particular en su imaginaria. Luis Cernuda comentó, a propósito de su estancia en Inglaterra: "Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de

emociones sensoriales" (Hughes, 11). Creemos que esta afirmación es, asimismo, aplicable a Francisco Brines.

4.4 La ciudad en la poesía de Francisco Brines

El hecho de que Francisco Brines resida con mayor permanencia en la ciudad ha ayudado a convertir a Elca en el lugar central y mítico de su poesía. Según C.L.Sandford, el mito del Paraíso surge como un sueño, debido a las condiciones sociales -- consideradas como restrictivas y opresivas --, causan un descontento con la situación actual del sujeto, y anticipa la vida en el "locus amoenus", como una propuesta de felicidad momentánea. Esta búsqueda del Paraíso tiene un carácter dual; por un lado, es una propuesta del cese de la lucha; por otro, es un ideal de cambio, es decir, va dirigido contra las condiciones sociales que limitan y enajenan (Henighan, 72). La imagen del Paraíso surge de una cultura avanzada tecnológicamente que crea una serie de contra-imágenes, que ayudan a mantener el mito del Edén o de la Edad de Oro, en el pasado perdido, y / o en el presente, representado en el texto como un lugar "real" imaginado. Para muchos críticos, la visión del paraíso natural en la literatura del siglo XIX y XX es un testimonio ambiguo del creciente compromiso de la sociedad occidental con la tecnología y la urbanización.

El quehacer poético de Francisco Brines es genuinamente solidario de su entorno y, por ser urbano, se articula gracias a la referencia alternativa de

Elca; contrapunto que define y personaliza al poeta de manera inconfundible. Esta doble filiación inserta su obra dentro del "Zeitgeist", es decir, los aspectos metropolitanos, como parte de la experiencia del poeta, vertebran parte de sus poemas. La Elca mítica se contrapone a la urbe. Pero si en la obra de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral la ciudad cristalizaba en imágenes de la geografía urbana barcelonesa, por lo menos en algunos poemas como: "Barcelona ja no es bona o mi paseo solitario en primavera" y en "Parque de Montjuich". En el caso de Francisco Brines la ciudad es un ente abstracto formado por calles, y edificios altos, pero carente de personalidad, a pesar de que el nombre de Madrid aparezca en no pocas composiciones. Sin embargo, no se puede constatar una geografía característica de esa ciudad. La abstracción parte de una averiguación de lugares o de una alusión que invita al lector a que termine de completar la expresión con sus propias experiencias. En "Certidumbre de la poesía" manifiesta Brines: "Se observa en mi poesía que el entorno urbano ha ido adquiriendo mayor fuerza cada vez, como corresponde a un hombre que habita en la ciudad . . ." (50).

El espacio de la ciudad aparece, en ocasiones, como un "lugar de desafecto" que asalta y destruye cuanto hay de bueno e inocente, como podemos constatar en "Muerte de un perro". El perro es agredido por unos muchachos que lo matan de una pedrada, a pesar de la carrera loca del animal por evitar el golpe. El ambiente en el que cae sin sentido el perro, es tan degradado como los seres que lo han atacado:

Allí entre los desechos
de aquel muro del inhóspito arrabal

quedó tendido el perro (18-20).

Este espectáculo tan lamentable de la condición humana, le inspira al hablante una visión de la ciudad como ámbito de la violencia en el que la indiferencia y el anonimato permiten la transgresión de normas de conducta consideradas civilizadas. El recuerdo de la contemplación del cuerpo muerto del perro sirve de fondo para volver sobre el tema de la muerte y la nada.

y ahora recuerdo su cabeza yerta
con angustia imprevista:
reflejaban sus ojos, igual que los humanos,
el terror del vacío (21-24).

El alba aparece en la obra de Francisco Brines, de igual manera que en la de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, como la hora del regreso a casa o al hotel después de una noche de experiencia erótica. "Por tanto, va a emerger un alba de signo contrario a su más socorrida simbolización, a la del despertar del hombre y del mundo . . ." (Cañas, 1984,70). El alba supone para el personaje el final de la noche y el retorno a una realidad desencantada, en la que las sombras, asociadas casi siempre a la noche, se prolongan al día con su carga de aspectos negativos. En el poema "Alba" de Aún no , se nos da una visión predominantemente grisácea de la geografía urbana, no es la metrópolis centro de la cultura la que se nos ofrece, sino la ciudad envilecida como la percibió Barral en Metropolitano.

Industriosa ciudad, salobre y húmeda.
en donde las callejas despertaban orinadas y solas,
camino del hotel (1-3).

El hablante enfoca el paisaje urbano con un mínimo de descripción, es una ciudad carente de nombre o monumentos, cuyas calles corresponden por

su adjetivación a los calificativos de la ciudad: "salobre y húmeda". Las imágenes son desvalorizadoras, y reflejo de la sordidez ambiental ("orinadas y solas"). El único ser humano que puebla este ambiente, a pesar de estar hecho de "blasfemias y vicios" es en boca del poeta "Igual al sol nacido, pero más puro y libre". El entorno sórdido parece no afectar en absoluto al hablante poemático que siente ese día empezado como uno excepcional:

Gatos indiferentes. Y un humo de tabaco
se iniciaba en el día
más hermoso y más largo del verano (7-9).

Es la posibilidad humana de forjar la propia vida, de tomar el destino en manos de uno mismo, lo que lo hace ser a éste superior al sol

El ser humano no puede escapar a la tremenda responsabilidad de decidir en cada momento lo que su vida va a ser, y esta decisión supone angustia, pero también es su gran oportunidad. O como dijo Nietzsche: "*¿Qué es lo que vuelve heroico?* Encaminarse al mismo tiempo a su sufrimiento supremo y a su suprema esperanza " (1988, 201).

La ciudad permite un refugio para minorías y para individuos diferentes. El control ejercido por vecinos curiosos es oprimente en un pueblo o en una ciudad pequeña. Sin embargo, en la metrópolis el ciudadano que tiene tendencias o gustos diferentes a la mayoría puede vivir de acuerdo a sus convicciones sin miedo a la penalización social.⁷¹ En relación con lo dicho, Karl W.Deutsch menciona a "numerosas personalidades de la vida pública, homosexuales, como Leonardo da Vinci y W.H.Auden , que encontraron su público en las grandes ciudades, y que una vez logrado el éxito, se pudieron

retirar al campo. Sólo que el éxito tuvo que ser conseguido, primero, en la ciudad . . ." (Deutsch, 162). Estas ideas, aunque tengan hoy alguna validez, nos parecen algo anacrónicas, pues con la liberación de las costumbres, han desaparecido, en parte, esas grandes diferencias existentes entre ciudad y ambiente rural, aunque el anonimato de la gran ciudad sí que permite una mayor libertad de movimiento.

Para el personaje poemático las noches sin amor son "las noches del abandono". El alba de su juventud fue gozosa, mientras que ahora:

y el alba llega muerta.
Rodeado de frío vuelvo a la hostil ciudad,
y el clandestino amor me despide furtivo
desde las rotas sombras de los descampados,
y el día se alza lívido
como si sólo un muerto lo hubiese de habitar.
("Las noches del abandono", 9-14).

El destello natural del alba al despertar el día, símbolo de la vida, es sustituido aquí por la muerte. El protagonista expresa su sentimiento individual de soledad radical, expresado a nivel textual por el "frío". En el verso once tanto el amor como la despedida tienen el mismo componente de ocultamiento. Es el amor prohibido y sancionado por algunas capas de la sociedad; por ello el encubrimiento y el desplazamiento del lugar del encuentro erótico más allá de los límites de la urbe, a una zona marginal, que ni es campo, pues allí no crece nada, ni ciudad, pues no hay viviendas, es tan sólo un "descampado" cuya esencia está constituida por la negación de la voz "campo", símbolo de la fertilidad.

Ante la pérdida del amor, el protagonista se ve abocado a aceptar amores clandestinos que le proporcionarán un momento de intensidad, pues el recuerdo del pasado no es suficiente para llenar la urgencia del deseo: .

Con el recuerdo sólo de tu vida, porque fuiste mi vida,
qué abandonado estoy,
¿y a quién le contaré lo que ahora siento? (15-17).

En una entrevista realizada por H.Alvarado Tenorio comentaba Brines:

El componente erótico ha ido creciendo en mis sucesivos libros y, sin entrar en pormenorizadas disquisiciones, advierto que, en función de mi visión de la vida como engaño, el acto más intenso del hombre, tanto por su capacidad de generar la pasión más ciega como también de originar la vida humana, se transforma en símbolo. Si atendemos a la pasión se transforma en signo de carencia última, es el ardor apagado, en consonancia con la vida a extinguir; si atendemos al acto como originador de la vida, en consonancia con esa sucesión de extinciones que es la humanidad, se transforma en acto de supresión. Por otra parte, la búsqueda erótica de la juventud no es sólo la búsqueda de la belleza, y la apaciguación del esplendor del instinto, sino la búsqueda de mi propia vida, el intento frustrado de lograr el encuentro con mi propia juventud. Es el deseo, en vida, de una primera resurrección (Alvarado, 22).

El tema erótico aumenta en los últimos libros de Brines, donde en muchos poemas se expresa la experiencia exclusivamente sexual, pues vivir únicamente del recuerdo del amor es insuficiente para continuar existiendo. Algunas composiciones testimonian vivencias tanto positivas como negativas del encuentro erótico, otras se inclinan a un lado o a otro de la balanza, pero lo que siempre hemos constatado es el deseo de huida, por parte del personaje, de una situación consciente de infelicidad, arrojado en el tiempo-dolor, que intenta eliminar en la radical de fusión con lo intemporal en el encuentro con

el Otro. En "Sábado", se mezclan la soledad y la alegría del hablante ante la posibilidad de una satisfacción del deseo.

Esta es la noche sorprendente;
surge, de un mundo oscuro, la soledad, y se une a la alegría,
y anda libre el deseo en pos de su inminencia.
El alborozo de los ojos desnuda a la ciudad,
hermosa igual que un firmamento (1-5).

Obsérvese en qué tonos tan positivos ve el hablante la ciudad, a la que compara por sus luces con el firmamento; estas connotaciones románticas nos harían pensar más en un encuentro del amor celeste que del pándemico. Al personaje parece que ya en algunas ocasiones se le rechace por la edad, pero aquél en estos encuentros de los sábados es aún aceptado. "Quizá hallemos hoy la dicha, / pues cada sábado nocturno, en estas calles, la hace posible, / sin que, a primeras horas, aún importe la edad" (6-8). Sigue toda una serie de espacios que configuran la topografía del amor pándemico: cabinas telefónicas, bares, esquinas donde se puede acordar o contactar el cuerpo del deseo. Y aunque el encuentro tenga lugar en sitios frecuentados, el carácter marginal de la experiencia erótica traslada a ésta a un espacio oscuro:

te ofrecen la belleza que persigues,
y para disfrutarla tú dispondrás después de alguna oscuridad.
Y todo podrá ser, porque lo fue otras veces (11-13).

Según Brines, tanto la experiencia amorosa como la meramente erótica son el resultado de una búsqueda de intensidad:

Como sólo tenemos la vida, la valoramos más cuando en ella encontramos esa intensidad, y somos entonces más conscientes de su realidad, que somos nosotros mismos . . . Es importante en mi poesía el tema erótico, porque considero que la carne es también, como el espíritu, territorio de conocimiento . . . (Corral, 51).

En "Historia de una sola noche", leemos:

Fueron encuentros de una sola noche.
Existieron dichosos,
transformaron la carne en fuego y aire,
daban conocimiento.
La tentación nos llama así a la vida
para tocar su piel,
después nos abandona en el misterio
del deseo que acepta consumarse (1-8).

La sumisión de la psique humana al principio del placer es indestructible.

El cuerpo, en cuanto espacio del amor, salva la mediocre realidad. La mirada del otro confiere *espacialidad*, al mismo tiempo que es también *temporalizante*, pues "procura una experiencia temporal de la simultaneidad, imposible de experimentar en la vida del solitario, produciendo una dimensión nueva en el tiempo personal. El otro me arroja a un presente objetivo y universal . . . " (Laín,295), cuya intensidad está en relación directa con la fuerza con que se quema ese presente.

Mas en estos encuentros hubo siempre
la hermosa tentación,
la sinrazón ardiente de un deseo
que buscaba la vida (16-19).

El objeto que yo soy para el otro y el objeto que el otro es para mí se manifiestan como cuerpo. "Para Sartre el ser del cuerpo tiene dos aspectos que son irreductibles el uno del otro e incommunicables entre sí: el cuerpo como ser-para-sí y el cuerpo como ser-para-otro . . ." (Laín, 300). Por el cuerpo, agente de mis sensaciones, aprehendo el mundo exterior, al mismo tiempo que estando en el mundo, permite que éste me oriente. La orientación del para-sí contiene dos elementos: sensación y acción (Laín, 300).

Pedro Laín expone que para Sartre el cuerpo del otro no es un objeto, sino un centro en torno al cual se organiza una situación; es, en suma "cuerpo en situación", por lo tanto es percibido de modo diferente a las cosas. "El cuerpo del otro no se distingue en nada del otro-para-mí. Ser objeto-para-otro y ser-cuerpo son traducciones rigurosamente equivalentes del ser-para-otro del para-sí" (Laín, 302). Sartre sostiene que el modo de ser ontológicamente primario para la existencia humana no es el *ser con* heideggeriano, sino el *ser-para-el-otro*. El nosotros es la revelación de una dimensión real de la existencia, pues, sin el otro que me haga existir, sin la inclusión de la otredad, en mi vida, ésta carecería de todo sentido.

Con el cuerpo, la concreta posibilidad de ser uno mismo, percibo el cuerpo ajeno; la ilusión del amor es pretender que desaparezca la alteridad del otro en mí, pero si no es posible cautivar una conciencia, como lo desearía el enamorado, sino disponer de un cuerpo, el encuentro erótico rescata un momento de intensidad en la medida en que destruye y el presente cobra vida en cuanto que se consume. En El otoño de las rosas, colección a la que pertenece el poema anterior, el erotismo surge con una frescura inusitada en la evocación de los cumplimientos del deso, del goce circunstancial, del encuentro fortuito. El cuerpo del muchacho joven no es solamente fuente de placer sino un modo de revivir el propio cuerpo y la propia juventud, al mismo tiempo que es el único modo de posponer la presencia de la nada. En "Envío del recién llegado", el hablante instalado en su casa de Madrid, recuerda una experiencia erótica. Del objeto del deseo poco sabemos, la visión amorosa vale más que

el amado. De él sólo sabemos que tiene el cabello rizado, lo que junto con los poemas cuya localización geográfica se sitúa en el Magreb, nos hace pensar en un muchacho árabe. El protagonista, como siempre en la poesía de Francisco Brines, está mucho más interesado en exponer sus vivencias amorosas y en describir el proceso erótico que en hacernos ver al otro.

Diste fuego a mis ojos y a mis manos,
y fueron cuatro días que no olvido
regresado a Madrid. Tu desnudez,
como un perfume abierto, me invadía,
y en las calles nocturnas tus cabellos
en tus rizos menudos aún me apresan (1-6)

Vuelve a escapar de casa y ven corriendo
para dormir conmigo, en otra noche
que nos queme la vida para siempre,
tan larga que me borre esta ciudad.
Tu juventud se acabe entre mis brazos,
tus dos labios agoten mi experiencia (7-12).

Ante el cuerpo joven y radiante el protagonista se siente inseguro, le gustaría ser el que fue para poder entregar al amante un cuerpo en el que aún habitara la luz:

Si pudiera volver de nuevo a entonces,
sentir subir en mí la primavera
para que me dejara lleno de luz
y joven, como tú eres,
como también yo fui,
te ofrecería, no sólo un cuerpo ágil
y una mirada hermosa y fiel,
sino aquello que en ti estaría sólo:
la turbación de mi presencia.
("Madrigal y autoimproperio", 1-9)

El protagonista poemático, en otras ocasiones, nos entrega una visión de la ciudad y de sus habitantes profundamente negativa. Por los jóvenes "de otros barrios" no siente gran aprecio, pues si la mirada de un adolescente, le

solía devolver en un espejo aquello que él fue, ahora, dirigiéndose a sí mismo, dice: "Has cogido un espejo: no te ves. / Te miras en el cielo, y está negro ("Versos hostiles",13-14). La fuerza del eros, su tensión, nos muestra en esta poesía las dos caras de la pasión: lo bello y lo siniestro.

Llegan, con sus melenas, de otros barrios,
su juventud azota, nunca ríen,
viven de la mentira, y obedecen
si sabes engañar. . . (1-4)

No quisiera ser nunca como ellos,
menos aún haberlo sido. Crees
que puedan ser mejores, cuando pierdan
su edad tan desdichada . . . (7-10).

En "Metamorfosis del ángel", se asocia la idea del ángel caído a lo maldito:

En la noche más calma habita el asco.
Y una navaja extiende su única ala de ángel
desapacible, de odio.
La belleza es un vómito; la vida
se cumple en la justicia de no amarla (1-5).

Estas imágenes sórdidas de la noche desacralizan todo lo que pudieran tener de una aventura complaciente de tipo erótico. El lenguaje de Brines no implica retórica, conceptismo u ocultación, nos presenta una visión desolada del ambiente urbano nocturno, en el que percibimos un tono sádico y una cierta sublimación de la violencia:

Contempla, en la ancha calle, esas dos alas
que ahora mueven la luz de la ciudad
y hacen dichoso el aire.
Vigila el crecimiento: su belleza
lo aísla en turbiedad. Quema el misterio . . .
Deslumbran, en su espalda, dos navajas (8-13).

En el discurso poético el entorno urbano se mueve en dos planos: el meramente descriptivo, y el simbólico. La relación humana que se establece entre el personaje y la ciudad nos aleja de una simple descripción y subraya un tema más amplio: la relación del hombre con el mundo que le rodea. En la imaginaria se tiende a intemporalizar el paisaje urbano en la abstracción de una ciudad universal. Es el espacio, donde a finales del siglo XX, viven más seres humanos, y donde la incomunicación y el aislamiento aumenta en proporción a la densidad de la población.

Cada poema, por ser una aserción imaginaria, es una metáfora de la realidad, y en el caso de la urbe, ésta representa la presencia de lo inconstante. Conectado a este sentimiento de lo pasajero se asocia el desarraigo, la confusión, la violencia, y el vacío. Todos estos aspectos del paisaje ciudadano simbolizan la fragmentación del ser humano. Las escenas de la ciudad nos transmiten el sentimiento de exilio y pérdida en el que vive el hombre posmoderno. El paisaje urbano presenta una visión desalentadora de la existencia y con su lente proporciona una mirada a la esterilidad de la vida moderna.

En Insistencias en Luzbel, empiezan a aparecer poemas que se apoyan en dos mundos concretos y muy distintos: el mundo natural, cristalizado en la realidad física, casi siempre mediterránea o del sur; y el mundo anónimo de la gran ciudad. "Aunque complementarios, rara vez habían sido descritos con simultaneidad dentro de un mismo poema, e incluso nunca parecieron con proporcionada equidad formando parte del mismo libro. . ." (Amusco, 1993,32).

En "La nueva estación" (Insistencias en Luzbel), el hablante, desde un presente en Elca, imagina su regreso a la ciudad, el presente de la meditación, y el futuro, pero conocido por la rutina de los años, se superponen en el discurso poético:

Mañana volveré a la ciudad,
pues los días se acortan, y en el campo
hay demasiada noche . . . (1-3)

Mientras en el campo se acentúa la soledad en el otoño porque éste se despuebla, en la ciudad la mirada del otro, los ojos que le miran a uno, a pesar del anonimato y de la distancia entre observador y observado, crean una sensación de ser, de existir que en la soledad del apartamiento rural no puede sentir, porque "quien me mira, hace nacer mi cuerpo en su desnudez, lo esculpe ontológicamente, lo produce como es. El otro tiene el secreto de lo que yo soy: me posee. En mi conciencia, por tanto, el otro es para mí a la vez lo que me ha robado mi ser y lo que hace *que haya* un ser que es mi ser" (Laín, 305) :

. . . El otoño,
en las calles, son luces, son miradas
también, y en el calor de los abrigos
se siente el cuerpo fiel e indiferente.
Volveré a la ciudad un poco extraño,
y otras costumbres viejas, que son mías,
darán por algún tiempo juventud
a mi alma . . . (3-10)

En una yuxtaposición espacial, el hablante, trasvasado mentalmente a la ciudad, piensa desde allí en la casa a punto de abandonar: "Recordaré la casa que ahora dejo, / el frío en la terraza, las estrellas / en el cielo vacío . . ."
(4-16). También en "Días finales", de la misma colección, el protagonista

poemático se dispone a cerrar la casa junto a los naranjos para volver a la ciudad. El título remite a los días finales del otoño, así como a los del protagonista. Un narrador distanciado nos presenta el paisaje y el personaje en tercera persona:

En la heredad recluye la memoria
y el cuerpo que declina. Todo muere
sobre este mundo vivo; y el naranjo,
y el vuelo del palomo, es traspasado
por un rayo otoñal desde el azul.
Se acompaña de libros; los paseos
llevan a él olor de abiertas rosas,
y el suave abatimiento de los días.
Ardió en la soledad, y ahora escucha
la primavera viva de los mirlos (1-10).

Cada imagen es una mezcla de detalles visuales concretos y de vivificaciones y toques afectivos. El mundo de lo real se puede captar sensorial e intuitivamente, pero se suele cerrar a la indagación lógica. La última estrofa es una referencia intratextual, pues nos remite a los poemas de Las brasas y a su protagonista poemático:

Alguna noche intenta algún poema
personal, aunque vago, como escrito
por él, cuando era joven, presintiendo
los días venturosos de vejez.
Y es el último engaño de su vida (25-29).

El interés del personaje por la Naturaleza no es sólo el de un hombre que trata de resolver su angustia personal, sino el de un poeta que encuentra en lo natural un modo de captar y de hacer asequibles unos valores y temas fundamentales de la existencia.

En "Aullidos y sirenas", de El otoño de las rosas, volvemos

a encontrar, los dos espacios vitales más importantes del personaje, los cuales son desvelados al final del poema: Madrid y Elca. En una escena habitual en esta poesía, el hablante solitario en una casa también sola, metido en su habitación con un libro, nos da cuenta de las sirenas que escucha en la noche de la ciudad. La falta de silencio le trae a la memoria "a la casa escondida entre los pinos", en la que se desarrolla una escena casi idéntica a la anterior, solo que las sirenas de los coches de la policía, ambulancias o bomberos, son sustituidas en el campo por los aullidos de los perros que mantienen al protagonista en vela:

También en el verano, en las desnudas noches de la luna más grande,
la escondida casa entre los pinos,
en otra habitación de un único habitante, y una luz que desvela la ceguedad profusa de otro libro,
se extinguen y retornan, junto al cercano aullido de un perro solitario,
los gritos angustiados de otros perros . . . (6-10) .

La segunda estrofa describe una escena familiar para el lector de la poesía de Brines: Elca al atardecer. El hablante poemático se acerca a los cristales para mirar a través de ellos, y en una superposición tanto temporal como espacial nos describe, desde su habitación en Madrid, la casa y los huertos. En su mirada no sólo se superponen las imágenes visuales de los dos espacios, sino que los sonidos de las sirenas y los aullidos llegan a mezclarse constituyendo una y la misma cosa:

Envuelta en sombra y tiempo está la casa,
los espejos vacíos, y ahora mis ojos miran, tras del cristal,
allí, los huertos invernales y las sendas con humo,
y escucho en la ciudad estos largos aullidos de sirenas y perros.

El poema termina con la ambigüedad acostumbrada en Brines; por un lado, nos explica su situación de irrealidad, "Estoy, sin realidad, en Elca y en Madrid . . ."; por otra, se dirige al lector, "Ahora pasáis la página", que está leyendo el mismo libro que el protagonista. A continuación busca un acercamiento físico: "Me rozáis el collar . . .", ¿a qué collar se refiere?, los hombres no suelen llevar collares, sí que llevan cadenas. ¿Es el collar del perro, símbolo de la muerte? Esta pregunta queda por responder, pero la descripción de la habitación: "La habitación, a oscuras y cansada" remite al título: "Aullidos y sirenas", el grito quejumbroso del perro es en muchas culturas anticipo y signo de la muerte, las sirenas están asociadas, en las ciudades, a las ambulancias, patrulla de policía o coches de bomberos, es decir, a situaciones extremas con evidente peligro de muerte. No importa donde se encuentre el hablante, si es en la ciudad o en su casa frente al mar, en todos los lugares tropieza con los signos de la muerte, una vez, producidos por objetos técnicos, otra, por seres vivientes, pero el resultado es el mismo, es un aviso del final ineludible que nos rodea.

En El otoño de las rosas hemos constatado un mayor número de poemas con espacios limitados y cerrados, diferenciando netamente el espacio íntimo del espacio público, y del tema erótico de muchos de ellos deriva la necesidad por encontrar cuevas de amor, intimidades de alcoba. Refiriéndose a los espacios compartidos en una relación amorosa o pasional, escribe Trías:

Cada lugar en la calle que fue transitada constituye, entonces, huella mnémica marcada en el cuerpo externo, prolongación de la zona erógena del cuerpo propio, que entonces se expande por bares y restaurantes, por hoteles y pueblos costeros, por países y

ciudades exóticas, creándose así una *geografía pasional* sobre la cual se edifica el conjunto monumental de una historia, que es, en tanto historia pasional, historia monumental, llena de zonas sagradas pobladas por la relación y abiertas al cauce del recuerdo . . . (Trías,151).

En el paisaje urbano de Brines, aparece muchas veces la ciudad como algo que se abarca con la mirada, se oyen sus campanas y se ven brillar los cristales de sus ventanas o balcones reflejando el último sol de la tarde. El protagonista poemático, una vez más en la soledad de su habitación y a través de la ventana, contempla un panorama urbano, en el que domina lo impersonal. Es una ciudad representada de modo sintético. La impresión es de tristeza y vacío, como ambiente que desvaloriza al individuo destinado a vivir en su encierro ciudadano. Ante el marco que sirve de ambiente vital al poeta, tiene lugar la meditación:

Tras la ventana miras la ciudad en la noche.
Lejos, y en altos edificios,
raras luces te acercan lo extraño de la vida.
("Antes de apagar luz", 1-3).

Brines escribe a partir de un presente: recorre sus reflexiones y sentimientos a partir del *hoy* al *ayer*, y del *ayer* al *hoy*. El tiempo psíquico presente es siempre tiempo de revelación. En "Las campanas de St.Peter in the East", se puede apreciar este movimiento dialéctico:

Escribo en una noche de noviembre.
Y de repente amamos un pasado
por el tañido fiel
de unas campanas que regresan claras,
con sonido visible y sin edad
(y aquella intimidad era mi cuerpo),
bajando por el cobre de una tarde
de antigua primavera.
¡Ay, cuánta soledad y juventud!

Regresa, con la tarde, aquel futuro
de una vida que habría de venir (1-11).

Valió más el momento de esa tarde
que el pasado venido, hoy que miro
como llega, sin luz, otro futuro.
¡Ay, cuánta soledad y juventud
perdidas! (14-18).

El tiempo en Brines es vertical, en profundidad; es el instante que se desprende, la temporalidad que intenta cobrar existencia autónoma. La memoria interviene como instrumento de búsqueda y forma parte del tiempo psíquico. Este tiempo es el que le permitirá convertir las sensaciones en pensamientos. La memoria permite la ilusión del ahora, convierte un instante del tiempo en "todavía", para volver a caer en la desilusión, porque todo es parecido, pero nada es lo mismo.

El poema regresa hasta el calor
de una tarde arañada, se cobija
en una soledad no amada y dura,
en una tierra extraña palpa vida.
Parece que algo fuera no irreal (27-31).

En el poema "Madrid, Julio 1992" de La última costa, el personaje poemático reflexiona sobre su vida a la hora del crepúsculo. La ciudad es solamente el escenario de fondo de sus meditaciones, las cuales como en libros anteriores tienen lugar al atardecer:

Vuelve la hora feliz. Y es que no hay nada
sino la luz que cae en la ciudad
antes de irse la tarde,
el silencio en la casa y, sin pasado
ni tampoco futuro, yo.
Mi carne, que ha vivido en el tiempo
y lo sabe en cenizas, no ha ardido aún
hasta la consunción de la propia ceniza,

y estoy en paz con todo lo que olvido
 y agradezco olvidar
 En paz también con todo lo que amé
 y que quiero olvidado.

Volvió la hora feliz.
 Que arribe al menos
 al puerto iluminado de la noche.

El lector advierte inmediatamente una fusión de espacios: el espacio real inmediato del poeta y el interior, esta mezcla nos proporciona la primera clave para el entendimiento del poema, el escenario urbano sirve como reflexión y representación del estado de ánimo del poeta. Existe una correlación entre la última hora de la tarde y la hora cronológica del poeta. La actitud del protagonista es la misma que la que hemos encontrado en las obras anteriores de Brines, lo que aquí es diferente es el tono de eminente despedida, el tiempo ha pasado y el personaje está listo para partir. La soledad, el aislamiento, es la consecuencia de sentirse persona incomunicada con ese espacio vital metropolitano. Madrid, como uno de los lugares en los que vive el poeta, tenía que estar presente en este último libro, el hecho de que el poema lleve el mes y el año como parte del título le confiere a éste valor de documento simbólico, de confesión final, de testamento.

La ciudad imaginaria que ha ido apareciendo en los poemas de Francisco Brines no difiere de la estudiada en la obra poética de Carlos Barral y de Jaime Gil de Biedma, aunque lo que predomina en la obra del poeta valenciano son las imágenes de un espacio urbano enajenado y falto de calor humano. El protagonista vive en una soledad hiriente, en un ambiente predominantemente anónimo de donde huye periódicamente a Elca para

reencontrar el mundo de la infancia. La metrópolis es en la obra de Brines una abstracción a pesar de querer con la simbología de los nombres acercar las imágenes al lector, al mismo tiempo que dotarlas de más verosimilitud.

Notas del capítulo IV

Todas las citas provenientes de textos, cuyo original no es el castellano, (para ello veáse la bibliografía) son traducciones mías.

¹ Entre los poetas en que Francisco Brines ha ejercido un determinado tipo de influencia figuran: Juan Luis Panero, del cual podría decirse -- como de Brines que siempre está escribiendo el mismo libro, Fernando Ortiz, que titula a su primera entrega -- con prólogo de Brines -- Primera despedida (1977), que nos remite al Ensayo de una despedida (1974) de su maestro; Eloy Sánchez Rosillo, cuya poesía de hondo sentido temporal y elegíaco lo emparenta con Brines, lo mismo que la poesía de Luis Antonio de Villena, y la de Vicente Gallego que en su última entrega, Los ojos del extraño (1990), se acerca a la expresión elegíaca del mejor Brines, son sólo unos de los nombres en los que el quehacer de Francisco Brines ha dejado su huella (García Martín, 1992,198). En la edición para Andalucía de Diario 16 del 5.6.1987, escribía Fernando Ortiz: "Sí, Francisco Brines es un clásico vivo, y uno de los pocos maestros de mi generación indiscutidos. Pocos somos los que no hemos abusado de su sabiduría y de su paciencia . . .", p. 4.

² El Otoño de las rosas ha sido hasta marzo de 1995 el último libro de Francisco Brines. A primeros de marzo de 1995 fue presentado en Madrid la que es ahora la última entrega del poeta valenciano La última costa. (Barcelona:Tusquets, 1995) y que por ello no hemos podido considerar en nuestro estudio.

³ Citado por José Luis García Martín en La segunda generación poética de posguerra, p.104.

⁴ Rafael Alfaro, "Experiencia de una despedida", en Cuervo, p.15.

⁵ Cuando se publicó la Antología poética de Francisco Brines, en la edición de José Olivio Jiménez aún no se había publicado El otoño de las rosas, aunque en esa entrega hubiera un apartado, titulado "Nuevos poemas", donde se incluían algunos pertenecientes a su nueva colección. En el prólogo, y refiriéndose al título escribe Jiménez: "De mantenerlo nos habrá dado - y de nuevo desde la rotulación - otra pista esclarecedora hacia lo esencial de su mundo poético: la conciencia del apagamiento y el esplendor de la realidad, indisolubles, como clave última de la existencia" (20).

⁶ Esta cita de Proust proviene de La prisonnière II, p.259, que Gilles Deleuze utiliza para un análisis en Proust y los signos.

⁷ Son varios los críticos que han estudiado la falacia retórica de la poesía de Brines, veánse los estudios de Bousño, Debicki, Benson, y Persin.

⁸ La compilación de la obra de Brines en Ensayo para una despedida no incluye El otoño de las rosas, que fue publicado mucho después.

⁹ Anthony Burgess, residente por un tiempo en Malta, comentaba a unos de sus amigos: "todo artista debería tener un asidero en el Mediterráneo". En la introducción del primer número de Mediterranean Review - (Fall 1970) - revista dedicada a las artes en general, que dejó de publicarse a los pocos números.

¹⁰ La cita es parte de una respuesta dada por Francisco Brines en una entrevista realizada por Elvira Huelbes el 10 de marzo de 1995, "La poesía es siempre preguntar", en El mundo. La pregunta era: "La luz - para eso es Ud. valenciano - es elemento indispensable, con las sombras y el negro. ¿Es también el oscurecer del gozo de estar vivo y amar?". A la que respondió Brines: " La luz está en los que somos hijos de la luz física, que es el Mediterráneo, en este caso, y en este sentido hay cercanía con los poetas griegos e italianos de cualquier momento . . ."

¹¹ "Más de uno de nosotros habremos dicho, en alguna ocasión, que nuestra patria es el Mediterráneo, o bien que nuestra patria es la cultura, lo que es un modo de decir que es el Mediterráneo" (Badosa,64).

¹² Según Hamon, para la mayoría de los teóricos de la descripción, la única descripción buena es la homérica, este principio se ha repetido hasta la saciedad. Para muchos críticos, esta referencia a Homero es poco más que una referencia ritual al gran antepasado. Pero para otros, aquellos más atentos al estilo específico de los textos, "la descripción homérica posee rasgos que son en sí mismos característicos . . ." (Hamon, 12).

¹³ Para Yorgos Seferis, la poesía de Konstantino Kavafis lleva dentro de sí "el peso muerto de una tradición de miles de años, que no hizo nada por ganar, porque la traía en su interior: la 'famosa', culta tradición griega" (134). Así como la de poetas alejandrinos, Simónides y Calímaco, en los que, según José Angel Valente, "iba a encontrar su propia estirpe literaria" (228).

¹⁴ En Poesía y percepción, Dionisio Cañas dedica un capítulo a la mirada en la obra de Brines: "La mirada crepuscular: Francisco Brines", ensayo fenomenológico muy completo, en el que estudia algunas imágenes poéticas frecuentes en su poesía.

¹⁵ Dioniso Cañas atribuye a los poemas de Brines que reflejan ambientalmente su experiencia inglesa una luz que recuerda a los cuadros de Turner y a los de Munch, mientras que los anteriores a ellos los asocia a los cuadros de Sorolla (Poesía y percepción, 75).

¹⁶ Andrew Debicki ha estudiado la poesía de Francisco Brines empleando la teoría del "lector implícito" de Wolfgang Iser. "Iser sugiere que la naturaleza y la estructura del texto preforman el punto de vista que el lector adopta para contemplar su mundo . . ." (1982, 56).

¹⁷ Diego Marín, en Poesía paisajística española, 1940-1970, escribe: "no deja de ser significativo que casi todos estos poetas pertenezcan al litoral, donde más arraigo ha tenido siempre la tradición paisajística . . .", p. 2.

¹⁸ José Olivio Jiménez, en "La poesía de Francisco Brines (Sobre Las brasas)", llama la atención sobre la vena temporalista de la poesía de Francisco Brines que remite a la de Antonio Machado, no en el plano de la expresión, pero sí en el del contenido. Jiménez señala el símbolo como uno de los procedimientos utilizados por ambos poetas (465-475).

¹⁹ Es de destacar que en un poeta tan afín a Brines, Juan Gil-Albert, el mar constituye un elemento temático tan importante que atraviesa toda su obra. En Fuentes de la constancia, le dedicó a Brines "Ante el mar", una reflexión sobre la fusión del hombre con el mar, dos enigmas que trata de comprender comparándolos. Más tarde le dedicó, en Los homenajes, "Mi nostalgia". Para los lectores interesados en el tema del mar en la lírica peninsular, remitimos a Gustavo Correa en "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", el cual estudia la presencia de este símbolo en la poesía de Unamuno, Alberti, Salinas y Juan Ramón Jiménez.

²⁰ Para un estudio detallado de la poesía de Ibn Jafaya recomendamos la obra de Hamdan Hayyayi, Vida y obra de Ibn Jafaya, poeta andalusí (Madrid: Hiperión, 1992).

²¹ En Ensayos sobre comunicación cultural, hay un breve apartado titulado "Enterizos y fronterizos", en el que Guillermo Díaz-Plaja refiere a dos tipos de seres humanos, uno el "enterizo", sediento de horizontes, su modo de vivir es el nomadismo. La tierra es su camino. Otro el "fronterizo", en cambio, arraiga en un lugar y permanece. Toma dos ejemplos sacados de la literatura, el Poema de Mio Cid y Don Quijote de la Mancha, los dos protagonistas son hombres de camino, que van a terminar sus aventuras junto al Mediterráneo. Las aventuras de El Cid concluyen en Valencia. "No es un duro paisaje de camino, sino de un lujo donde permanecer; un blando clima, un paisaje para quedarse" (92). Precisamente uno de los paisajes más bellos de nuestra literatura corresponde a la presentación que el juglar hace de Valencia,

cuando El Cid muestra orgulloso, desde una torre, la ciudad a sus hijas. (Emilio Orozco-Díaz ha estudiado, en Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, este aspecto en el Poema de Mío Cid). Díaz-Plaja escribe : "la riqueza (no es botín, que se recoge al paso) es ahora **inmueble**, es decir, inmóvil porque está arraigada al suelo . . ." (92).

Don Quijote también hijo del interior, y como El Cid hombre de camino, después de pasar la primera y una gran porción de la segunda parte por la llanura manchega llega a Barcelona. "La imaginación del loco deja paso, pues, a una realidad prodigiosa. La ciudad es una fiesta. Y la fantasía se ha tornado verdad, espectáculo escénico en el que participan todas las gentes de Barcelona . . ." (93). Las hazañas de El Cid concluyen con su llegada a Valencia, las aventuras de D.Quijote cuando arriba a Barcelona con "el mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro" (parte segunda, cap. LXI).

En la llanura manchega el caballero andante está solo con la locura que le abre las puertas de la imaginación desaforada; en la playa de Barcelona, junto al mar latino, el mar de Roma, el contorno equilibrado y sereno, le abre las puertas de la realidad, es decir, de la razón, la medida y el equilibrio (94)

La geografía mediterránea cambió su suerte y sus destinos.

²² Para Mark Aldrich el hecho que Palabras a la oscuridad esté dividida en siete secciones demuestra el interés continuo de Brines en estructurar su obra en términos que reflejan la conceptualización de la vida como una serie de etapas, como ya habíamos visto en las siete secciones de "El Barranco de los Pájaros" (Aldrich, 74). Siete diferentes ciclos, que se podrían relacionar a los siete días de la Creación, o, incluso, a los siete días de la semana.

²³ Refiriéndose a la poesía de Rainer María Rilke, escribe Maurice Blanchot: "Debemos de ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte".

²⁴ Carlos Bousoño ha estudiado extensamente la organización interna y externa del discurso de Brines, que busca el dramatismo más en la imagen situacional o en el concepto que en la formalización léxica. De los procedimientos retóricos analizados por Bousoño destacan, los símbolos disémicos y las yuxtaposiciones y superposiciones temporales. Remito al lector interesado a "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", en Ensayo de una despedida, (Madrid: Plaza y Janés, 1974).

²⁵ En La confesión género literario, escribe María Zambrano:

La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aún sus esperanzas; son sencillamente conatos de su ser: Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión . . . (16)

²⁶ Fernando Castro Flórez cita en el página 41 de "El corazón de la infancia. La misión poética de Rilke", el siguiente pasaje de "Los apuntes de Malte Laurids Brigge", de Rainer Maria Rilke:

Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar a que vuelvan. Pero los recuerdos mismos no son aun esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso ("Apuntes de Malte Laurids Brigge", 12).

²⁷ Al lector interesado en el tema de la infancia, remito a Enrique Balmaseda Maestu: Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

²⁸ Citado por Dirk Niefanger en Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne, p.251.

²⁹ Citado por Fernando Castro López en "El corazón de la infancia. La misión poética de Rilke", p. 44.

³⁰ Refiriéndose a la obra de Marcel Proust ha escrito Georges Poulet: "no es solamente la búsqueda del tiempo, sino del espacio perdido", citado por Leonard Lutwack, p. 55.

³¹ Esta postura del hablante poético de Brines nos remite al pensamiento nietzscheano de la "afirmación" de la vida y del poder de la voluntad que encontramos en la obra del filósofo alemán. Toda la moral de Nietzsche está ligada a la afirmación de la vida tal como ésta es, sin nostalgia de un orden divino, liberándonos, por tanto, de la metafísica.

³² En Me canta el mar (1956), en contraposición a la poesía de su alumno Francisco Brines, el mar es el tema central de esta poesía, que a través de escenas tejidas a base de impresiones dinámicas, ricamente sensoriales, se transmite al lector una visión plural del Mediterráneo, mar de la calma y de la armonía. En el prólogo a este libro, Guillermo Díaz-Plaja cita a Maragall, pues, sólo "a través de los sentidos se alcanza el palpito de la hermosura suprema" (p.10). (Juan Bautista Bertrán. Me canta el mar. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1956). Por su parte, Francisco Brines en un artículo publicado en su libro de ensayos, Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño), titulado "Presentación del P.Juan B.Bertrán" escribe:

En Me canta el mar este poeta del Mediterráneo llega al punto más alto de exaltación en su poesía; en su cotidianidad convivida hay un conocimiento de enamorado a enamorada. Por el aspecto

de las aguas sabe la hora del día, y el mes de año; incluso por el color conoce el tránsito de la estación. Canta el mar, como ser, y las cosas que dan vida al mar y a sus orillas. La retenida sensualidad del jesuita se desborda en el nadador de estas aguas, y el mar es toda la presencia, con la noche es toda la huida. El mar es también una comunicación divina (284).

³³ La estancia en Italia de F.Nietzsche lo transforma de filósofo en artista. La gaya ciencia es una filosofía estética, un juego con metáforas, imágenes y perspectivas, un arqueología del sentimiento moral, que en vez de la moral y la obligación de los conceptos desarrolla "un lenguaje de signos del afecto", que posiblemente nunca hubiera nacido sin sus experiencias genovesas. Al lector interesado remitimos a Gunter Grimm y Ursula Breymayer, en "Friedrich Nietzsche Metaphysik des Suedens", Deutsche Dichter in Italien (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990) pp. 189-206.

³⁴ Existen numerosas fuentes para el estudio de relaciones amorosas entre personas del mismo sexo en Grecia. Robert Aldrich cita las vasijas y ánforas griegas entre las que se cuentan una gran número decoradas con escenas de juegos homoeróticos. El arte de la cerámica griega y de la pintura de los vasos iba dirigido, en primer lugar, a las necesidades de los grupos que se reunían en el banquete. Las estatuas proporcionan una visión bastante completa del ideal de la belleza masculina. La Iliada cuenta historias de amor entre hombres -- el mito de Zeus y Ganimedes expresa la relación tradicional entre los participantes a una fiesta, varones todos, y el muchacho que escancia el vino. Una gran parte de la poesía griega está inspirada en el amor por el efebo, los diálogos del Symposium de Platón trata de amor y de vida sexual. A pesar de todo ese legado de información, no fue hasta 1907 que Bethe, un erudito alemán del mundo clásico, publicó un estudio serio sobre el amor masculino en Grecia, aunque fue en una revista poco conocida (Aldrich, 14).

³⁵ Azorín en su corta narración "Las nubes" escribe:

Sí; vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es **ver volver**. Es ver volver todo un retorno perdurable, eterno; ver volver todo - angustia, alegrías, esperanzas -, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables (Castilla, 117).

³⁶ La actual Agrigento, fue la antigua Akragas, fundada (S.VI a.C.) por los griegos y destruída (S.IV a.C.) por los cartagineses. Está situada en el suroeste de Sicilia. Así que aunque geográficamente pertenece hoy a Italia, su pasado histórico y cultural es de raíces griegas.

³⁷ Recurso denominado por Carlos Bousoño, "superposición temporal"

³⁸ La teoría acerca de la materia que propone Empédocles viene caracterizada por la alusión a cuatro elementos (fuego, tierra, aire y agua) - elementos pasivos- y unos principios activos (amor y odio). En ellos se basa su ciclo cósmico. Según sus interpretaciones, se podría hablar de un momento inicial en el devenir cósmico en el que el Amor - fuerza de atracción y unificación - reinaría de modo absoluto y de otro momento en el que el triunfo definitivo correspondería al Odio, fuerza de repulsión y de disgregación. Si el movimiento y la multiplicidad quedan explicados por medio de cambios de elementos y estos cambios quedan explicados por el Amor y el Odio, la acción de éstos queda a su vez justificada por una ley universal del devenir. La leyenda de su muerte, al arrojarle al Etna como si fuera un Dios, se basa en esa extraña personalidad que tanto fascinó a Hölderlin y a Nietzsche entre otros. En un fragmento, de uno de los dos poemas llegados hasta nosotros leemos,

Oh amigos que la gran ciudadela en el rubio Agrigento
habitáis, de la villa en lo alto, ocupados en nobles tareas,
venerables asilos de extraños, de maldad inexpertos,
os saludo. Que yo entre vosotros, un dios inmortal, no más
[hombre . . . (51)

(La estrofa ha sido tomada de Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV a.C. Selección y prólogo de Carlos García Gual).

³⁹ Douglas K. Benson estudia en "Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines" la importancia de la memoria como objeto de contemplación y meditación por medio de la cual el personaje poético explora el mundo.

⁴⁰ Forma parte de la antología Poemas a D.K.

⁴¹ Debido a la abundancia de leyendas que se han cebado en su figura, se plantean problemas a la hora de fijar sus escritos. Algunas de las fuentes le hacen autor de libros de medicina e incluso de tragedias. Sin embargo, parece que los fragmentos llegados hasta nosotros corresponden únicamente a dos poemas. "El primero de ellos mantiene el título tradicional "Sobre la naturaleza"; el segundo, de clara ascendencia órfico-pitagórica, lleva el título de "Purificaciones" (Sureda, 226).

⁴² Remitimos al lector interesado en los recursos lingüísticos de Aún no al ensayo de César Simón, "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines", Cuadernos de Filología, (Universidad de Valencia), (junio 1971), pp. 63-70.

⁴³ En un ensayo publicado en Insula sobre "La imitación como intensificación poética (Neruda y García Lorca)", Brines estudia unos versos de la "Oda a Federico García Lorca" de Neruda y los compara a otros de un poema de Lorca, escritos anteriormente. Al respecto afirma:

No importa la voluntariedad del autor al imitar el verso, pues ya dijimos que aquélla puede faltar, como la percepción por parte del lector, de que así ha ocurrido; o al menos, la seguridad que éste tiene de que sin el primero no hubiese nacido el segundo . . . La imitación cumple una función intensificadora . . . (3)

Esto explica el que dijéramos que la imitación era aquí intensificadora: si un verso no nos recordara al otro, del modo que ha quedado expuesto, la emoción disminuiría. Que el lector, pues, perciba o no, a un mismo tiempo, los dos, tiene gran importancia receptora (3).

⁴⁴ Citado por Antonio Sánchez Barbudo en, Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado, (Barcelona: Lumen, 1981).

⁴⁵ En Sensación y sinestesia, Ludwig Schrader utiliza la siguiente cita de Schopenhauer para revalidar su postura:

Así como hemos reconocido en la vista al sentido de la inteligencia, en el oído el de la razón, así se podría llamar al olfato el sentido de la memoria, ya que él, más inmediatamente que ningún otro órgano, nos evoca la impresión específica de un proceso o de un ambiente, más aún del pasado más lejano (353).

⁴⁶ Citado por Sánchez Barbudo (p.389) de El arte poética de Juan de Mairena, pp.373 y 427.

⁴⁷ Juan Gil-Albert en su Breviarum Vitae escribe: "Lo conocido nos afirma, lo desconocido nos tienta". Tomado de Joaquín Calomarde, Juan Gil-Albert. Imagen de un gesto. (Barcelona: Anthropos, 1988) p. 89.

⁴⁸ Quizá debido a que la filosofía de Séneca es esencialmente práctica, basada en el más elevado sentido moral, y aunque huye del conceptismo abstracto, éste queda en realidad patente en las raíces de su doctrina.

⁴⁹ Remitimos al lector a los tres ensayos de Judith Nantell que figuran en la bibliografía.

⁵⁰ Francisco José Martín estudia la Nada y el Olvido, en cuanto realidades finales de la ontología de Brines en "Ontología, ética y estética en la poesía de Francisco Brines", ensayo sin publicar.

⁵¹ Hemos marcado en el texto todas las negaciones y expresiones negativas para visualizar mejor el pensamiento nihilista del hablante poético.

⁵² Rilke escribe a Hulewicz sobre las Elegías:

En las Elegías, la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se revelan como formando una sola. Admitir la una sin la

otra es, y éste es el descubrimiento que celebramos aquí, una limitación que finalmente excluye todo el infinito. La muerte es ese aspecto de la vida que no está vuelto hacia nosotros, ni iluminado por nosotros; es necesario tratar de tener la mayor conciencia posible de que nuestra existencia se apoya en los reinos ilimitados y que se alimenta inagotablemente de los dos . . . La verdadera forma de la vida se extiende a través de los dos dominios, la sangre del circuito más grande corre a través de los dos: no hay un más acá ni un más allá, sino la gran unidad . . . (Blanchot, 123).

⁵³ Alejandro Amusco desarrolla este tema en "Francisco Brines y la estética de la nada y el sufrimiento", en Insula, 376 (marzo 1987), 1, 12.

⁵⁴ Aquí tenemos que exceptuar la mención hecha por diferentes críticos de la reaparición del anciano de Las brasas.

⁵⁵ Es una cita de Enrique Pichón Rivière que Juarroz incluye en su ensayo: Poesía y realidad.

⁵⁶ Denominado así por Carlos Bousoño, que lo considera un recurso del pudor típico de Brines. Remitimos al lector a "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", estudio que precede a Ensayo de una despedida. (Madrid: Plaza & Janés), 1974.

⁵⁷ Estamos en deuda con José Albi que utilizó este término en su ensayo. Por su parte, Luis Antonio de Villena lo denomina "abarcador".

⁵⁸ Aldrich argumenta: "Se trata de un detalle pequeño, pero importante; que una de las partes (este poema) presupone la existencia previa de la totalidad (simbolizada por el título de la colección) sugiere una sentido de textualidad agudo por parte del hablante . . ." (179).

⁵⁹ La cita proviene de H.Blair, Lecons de Rhétorique et de Belles-Lettres, traducción francesa, Paris: 1977, vol.IV, p.14, mencionado por Philippe Hamon en "Rhetorical Status of the Descriptive", French Yale Studies, 61, 1981.

⁶⁰ Carlos Bousoño ha estudiado este poema en Peña Labra

⁶¹ El ibis es un ave relacionada con el dios egipcio de la sabiduría, Thot. La leyenda dice que "Thot velaba sobre el pueblo egipcio en forma de **ibis religiosa** y les enseñaba las artes y ciencias ocultas"(Cirlot, 247).

⁶² En "Madrigal y elegía", el hablante poemático rememora una experiencia amorosa que vivió en Marrakech.

⁶³ Valgan estos nombres, solamente a modo de ejemplo, ya que la lista podría extenderse por páginas: Ademuz, Alacuás, Albaida, Albal, Albalat, Alborache, Alboraya, Alcácer, Alcalí, Alcira, Alcudia, Aldaya, Alfafar, Alfahuir, Alfara, Alfarp, Alfaz, Algemesí, Alginet, Aitana, Almadraba, Almusafes, Ayora, Benetúser, Benidorm, Benifairó, Benifayó, Beniferri, Beniganim, Benimaclet, Benimamet, Benimodo, Beniparrell.

⁶⁴ "El ruiseñor sobre la piedra" de la colección Las Nubes.

⁶⁵ José Olivio Jiménez publicó en el número especial de Peña Labra, dedicado a Francisco Brines, un breve artículo comentando el último verso de este poema, "porque nunca se acabe el olor de las rosas". Para el profesor Jiménez este verso resume el pensamiento del poeta valenciano del poeta valenciano

⁶⁶ "La rosa de las noches" es una de las composiciones más líricas y logradas de todo el corpus brinesco. La rosa en este poema se enriquece con una simbolización nueva, como muy bien apunta Dionisio Cañas en su ensayo "Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal".

⁶⁷ Por la proximidad que encontramos entre la obra poética de Cernuda y Brines queremos traer a colación unos versos de un poema que Cernuda dedicó a Juan Ramón Jiménez, "El poeta" (de Vivir sin estar viviendo), en el que aparece el tema de la rosa.

Gracias por la rosa del mundo.
Para el poeta hallarla es lo bastante,
E inútil el renombre u olvido de su obra,
Cuando en ella un momento se unifican,
Tal uno son amante, amor y amado,
Los tres complementarios luego y antes dispersos:
El deseo, la rosa y la mirada (36-42).

⁶⁸ No es posible mencionar la rosa sin pensar en Rilke, que quiso que este símbolo de su poesía le acompañara hasta su último descanso, cuya inscripción sepulcral reza: "Rosa, oh pura contradicción / deseo / de no ser sueño de nadie / bajo tantos / párpados".

⁶⁹ Citado por Georges Poulet en Studies in Human Time, 33.

⁷⁰ Citado por Luis Martínez Cuitiño en "El reflejo del mundo en la obra de Luis Cernuda", 138.

⁷¹ Aunque en España hasta 1975, sí que existió "la penalización social".

CONCLUSIONES

El interés que los autores estudiados sienten por el espacio en general y la naturaleza en particular, resulta evidente al leer cualquiera de sus obras; se trata de una atracción y atención especialísima que llega a convertir al paisaje en un estado de conciencia. En sus composiciones se construye un personaje poemático en diálogo consigo mismo, que nos comunica la emoción que siente al mirar la Naturaleza. En ocasiones se produce un ensimismamiento del yo lírico ante el encuentro con el mundo real, que hace referencia al espíritu sensible y creador del observador. Los paisajes contemplados a través del recuerdo constituyen la trama del texto. Las líneas, las formas, los colores, los olores son los componentes que informan la naturaleza, la topografía, que está en la memoria del personaje poético, y que teje el discurso literario.

El espacio, como el lugar donde se desarrolla la vida humana, tiene una importancia primaria en la formación del texto artístico. A través de nuestro estudio hemos podido comprobar cómo el espacio mediterráneo, que es para la mayoría de los poetas objeto de nuestra investigación el espacio natal, conforma gran parte del entramado del discurso poético de todos ellos, y constituye la imaginería más recurrente en sus obras. En cada una de las secciones hemos ido señalando cómo la simbolización verbal del paisaje y los rasgos característicos de la mediterraneidad se constituyen en el texto, y de qué modo aparecen representados en cada uno de los poetas.

La formación del marco imaginario es una de las funciones de organización textual más importantes. El espacio literario expresa impulsos subconscientes y conjuntos simbólicos trascendentales que conforman el discurso poético. El espacio entabla la relación entre lo existente y su circunstancia que puede ser física o psicológica, real o imaginada, pero también es posible considerar aquél como una esfera en la que tiene cabida el vacío y la nada: es, entonces, este espacio, el que queda como resultado del no ser o, también, el lugar anterior a toda existencia.

Azorín que describió como muy pocos escritores el sentimiento del paisaje castellano, nos muestra en "Un pueblito" (Castilla) la conexión entre lugar y sensibilidad: "Los lugares son nuestra sensibilidad; un lugar que ha atraído y polarizado la sensibilidad humana, no dice nada cuando el tiempo ha apagado sus motivos de excitación espiritual. Los lugares mueren como los hombres" Es por ello que la permanencia de un espacio específico y determinado a través del corpus de un autor, como Elca en la obra de Francisco Brines, nos revela claves de la sensibilidad del autor en cuestión.

En los poetas árabe-valencianos la presencia del paisaje es tan dominante, que se les conoce bajo el nombre de "la escuela paisajística valenciana", en ellos hemos apreciado gran parte de rasgos -- que siglos más tarde hallamos en la poesía de Francisco Brines -- tales como la búsqueda de la belleza, el goce del momento, la poesía sobre estados amorosos, la presencia constante de una geografía referencial mediterránea, la reflexión sobre el paso del tiempo, y una actitud altamente estoica ante la vida. El rasgo

más innovador de los poetas árabe-valencianos respecto a los restantes del Al-Andalus, aparte de la renovación metafórica, es la humanización de la naturaleza, la antropomorfización, rasgo que consideramos característico de la lírica escrita en este espacio referencial, pues el ser humano en el ámbito mediterráneo, y esto desde la Grecia clásica, se convierte en la medida de todas las cosas.

Ramón Llull tiene cabida en este estudio sobre la mediterraneidad por la importancia adjudicada en su obra a lo sensorial, elemento esencial de la lírica escrita a orillas del Mediterráneo. También Llull es una figura clave que enlaza el mundo árabe y el cristiano, resultado de esa fusión es su obra El libro del amigo y del amado, en el que se combinan elementos de la mística sufi con otros del pensamiento cristiano. Su mérito consiste en haber ampliado con metáforas provenientes de la tradición coránica el catalán de su tiempo. La emotividad, el lirismo, y la sensualidad de las imágenes de esta obra le han merecido un puesto dentro de la tradición de lo mediterráneo.

Los escritos ensayísticos y la poesía de Joan Maragall enlazan con la teoría de Llull de la palabra como portadora del "sexto sentido". La obra lírica de Maragall, contemporánea a la de los poetas del 98, trasluce una actitud mucho más positiva de la existencia que la de los citados autores: en su poesía se construye un personaje que ve en la Naturaleza la cara visible de la creación divina y en ella busca la armonía con el mundo; en sus textos el agua aparece como el elemento más importante de sus cuadros de paisajes;

el mar adquiere en su obra poética un lugar central, es el símbolo de la vida y de la libertad.

Gabriel Miró es el único de los autores estudiados que no ha escrito poesía, pero no por ello lo podíamos excluir de este marco de lo mediterráneo, pues pocos escritores han captado tan bien como él la esencia del paisaje levantino. En su obra, sobre todo en Años y leguas, hemos podido constatar no sólo una preocupación por el hombre y su tiempo, sino también por el espacio en que éste vive, por ello la visión del paisaje que nos da Miró es integral. La melancolía que se desprende de sus descripciones de la Naturaleza lo acerca en el tono a los poetas árabe-valencianos, pues, expresan de modo similar un agudo sentimiento de la fugacidad de la existencia. La importancia de la luz y la sensorialidad en su visión del entorno lo definen como un escritor mediterráneo por excelencia.

En el espacio imaginario de la poesía de Juan Gil-Albert confluyen y se fusionan la tierra natal y el mundo mediterráneo de la Grecia clásica. En la introducción a su antología Fuentes de la constancia, manifiesta que una constante en su poesía es la naturaleza, "es decir lo que se llama el campo, el mundo natural, por el que discurre siempre el pespunte dorado de la vieja cultura que me pertenece, la mediterránea; como una sugerente composición visual, pero, también, y sobre todo, como el latido de un alma enigmática . . ." (1972,8). En los poetas árabe-valencianos encuentra Juan Gil-Albert una manera particular de estar en el mundo que se adecua a su cosmovisión. Joan Maragall es la voz poética que lo conecta con las raíces españolas de su

mediterraneidad; con Gabriel Miró comparte el amor por los espacio naturales frente a los artificiales. Juan Gil-Albert, Gabriel Miró, y Francisco Brines, lo mismo que hicieron sus antepasados, los poetas árabe-valencianos, convierten la tierra natal en un espacio mítico.

En los poetas de Cántico hemos observado la unión casi mística del personaje poético con su tierra, un entorno natural altamente idealizado que enlaza con la tradición árabe. Las imágenes de la naturaleza sirven para iluminar sensorialmente los sentimientos del protagonista, al mismo tiempo que se incita al hombre a regresar al seno de aquélla. Naturaleza es para estos poetas sinónimo de libertad y de liberación de los instintos. Es una lírica de tonos más panteístas que la de los otros autores estudiados. En las composiciones de los poetas del grupo cordobés se funden reminiscencias del mundo clásico griego con la sensualidad de la poesía árabe, de ahí su proyección altamente esteticista. El lenguaje no es para ellos un instrumento, sino un fin en sí mismo. Reivindican un hedonismo vitalista y liberador, heredero de la moral del 27, opuesto a la represión que padecía la España de los años cuarenta y cincuenta, por ello fueron muy receptivos a la poesía de Luis Cernuda.

En los poetas del cincuenta el entorno urbano ha ido ganando en importancia. En Carlos Barral dos espacios configuran su obra poética Calafell, el lugar mítico, y la ciudad de Metropolitano. El Mediterráneo es para el personaje poemático barraliano el lugar de la liberación y del ensueño. Pero Barral no idealiza su entorno como lo han hecho los otros autores estudiados,

critica la destrucción del paisaje de la costa por las construcciones de los complejos turísticos, se solidariza con los hombres del mar y su futuro incierto, y lamenta que en las próximas décadas, posiblemente, desaparezca el mundo marinero tradicional.

En el caso de Jaime Gil de Biedma, la ciudad no es sólo el espacio referencial más importante sino aquél que desencadena su fluir poético. Hemos incluido a Jaime Gil de Biedma en este estudio, no por su vinculación a la mediterraneidad, que no la tiene, sino por ser su poesía de la ciudad representativa de su generación y de las siguientes.

En la obra de Francisco Brines aparece un paisaje, su paisaje natal, que está presente en cada uno de sus libros, también en su entrega más reciente La última costa. Es un entorno que invita a la vida, la falta de cambios radicales, producidos por el paso de las estaciones, le confiere una nota de inmutabilidad y por tanto de eternidad. El mismo autor titula a uno de sus poemas "La fabulosa eternidad". Las sensaciones ponen en función al recuerdo del personaje. El hablante poético podría exclamar, como el Sigüenza de Miró cuando contempla el paisaje de La Marina, "soy carne de recuerdo", muy mironiano también es ese estar mirando sin cesar su entorno. De hecho, mucho de lo expresado por Sigüenza es aplicable al protagonista de los versos de Brines: "Me ha pasado la vida mirando, mirando. Todo parece gastado. Tengo hondos los ojos y como apagados algunas veces por una nube de cansancio" (Ramos, 35).

En la obra de Brines se da un equilibrio entre inteligencia y sensualidad. Si el sentido visual es el más importante en su obra, el auditivo va casi a la par con éste, el rumor del mar, de las palomas, del viento, de los insectos, de los aullidos, de las pisadas, de los árboles encuentran en casi todos sus poemas un lugar, así como el silencio. Lo visual y lo auditivo son los dos "sentimenti spirituali", como los denomina León Hebreo. Los olores son parte muy importante del paisaje levantino mediterráneo, el personaje poématico hace constantes referencias al olor de las rosas, y, sobre todo, al del azahar y al del jazmín. En uno de los versos que mejor define esta poesía, leemos: "Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde". El sentido del olfato constituye el medio entre los sentidos del tacto, es decir, tocar y gustar, y los que perciben por otro medio, la vista y el oído. Hay una conexión metafórica entre el oler y el pensar que podría parecer evidente por el carácter invisible, si se quiere "abstracto" de lo olfativo. También este sentido es considerado el sentido de la memoria, ya que él, más inmediatamente que ningún otro nos evoca la impresión específica de un proceso, o de un ambiente del pasado más lejano.

La precariedad del ser humano es más patente ante un paisaje en que el mundo es como era hace mil años y como será dentro de mil años sin nosotros. En ciudades o lugares históricos, junto a vestigios de otras civilizaciones, puede mitigarse el dolor de la fragilidad de nuestra vida recordando que otros pueblos y otras civilizaciones que nos precedieron y han

desaparecido, este sentimiento no tiene lugar en un medio natural bastante próximo a lo paradisíaco.

Francisco Brines es un poeta de lugares, en La última costa regresa a Elca, así en el poema "Los espacios de la infancia" vuelve a describirnos el paisaje natal:

Después de una carrera sofocada
me he tendido debajo del ciruelo,
y olvidado de todos, contemplo el llano, abajo,
y los naranjos quietos que llegan hasta el mar.
La mar está calmada y la tarde en silencio (6-10).

Después de toda una vida el entorno de la infancia continúa igual:

Todo es igual a mí, todo es un mismo Dios,
sólo en mí yo vivo,
y también en el mar, en el ciruelo abierto
o dentro del sosiego de su sombra,
en las alas sonoras de esta abeja,
en este goce ardiente que aplaca la fatiga.
Se mece vasto el sol en cipreses y casas
y va dorando el agua que corre por los huertos.
Han tocado mis ojos el esplendor del mundo (15-21).

El espacio es lo que cuenta en la memoria, el tiempo se ha desvanecido, por ello el hablante poético dice, en otro verso del mismo poema: " No hay tiempo, sólo espacios." En La última costa el protagonista intenta rescatar del olvido no el tiempo sino los lugares donde fue feliz: "quiero salvar la luz de aquel camino / que llevaba a las norias" ("Camino de las norias"). En "El destino no es lugar", volvemos a encontrar esa mención específica al espacio, lo que no hubo en libros anteriores. Los primeros versos rezan así:

El camino fue largo, y hubo niebla.
Pero existió el espacio. Mas ahora

se ha adensado esa niebla hasta tal punto
que el espacio es el muro que ya rozo (1-4).

En su última poesía son dos los espacios mentales que ocupa el hablante poético el de la soledad y el del recuerdo. A través de los espacios el poeta ha facilitado la comunicación de sus sentimientos y de su cosmovisión. Sus desplazamientos se han tornado más psicológicos que físicos, los espacios sirven para simbolizar los estados de alma del personaje. Pero en Francisco Brines los espacios de su creación poética no han cambiado desde Las Brasas. En la última entrevista concedida, manifiesta el autor: "Escribo siempre el mismo libro de la misma manera que soy el mismo niño que fui. Hay una continuidad que la da el sentimiento de la identidad propia del ser" (Huelbes). La última costa termina con el poema que le da el título al libro, es el embarque a Citerea con lo cual Brines se incribe en la tradición mediterránea de embarcarse al más allá. O al menos, hacia una nada que se acepta con serenidad pues se la imagina poéticamente como el reino del placer y el no-tiempo que define la mitológica isla de Venus.

APÉNDICE CRÍTICO

1.1 Tratando de definir el sujeto de la crítica

En la introducción a Sobre crítica y críticos¹, denominada "Aclaración", José Luis Alborg revela al lector los inconvenientes con que se enfrentó al concebir este manual, debido a la heterogeneidad y al número de teorías, métodos y técnicas que compiten en el panorama de la crítica literaria contemporánea. Alborg compara al estudioso de teoría literaria con D. Quijote, que también enloquece víctima de la lectura, en su caso de cientos de obras de críticos de la literatura, e imagina que las aventuras, que sufriría el hermeneuta al aplicar sus conocimientos en la exégesis de los textos, no serían menos interesantes que las de El Quijote. Alborg, con gran ironía, ha dado a su libro el formato de una extensa novela en la que expone las ideas más sobresalientes de los críticos más representativos del panorama internacional. Los títulos de los capítulos han seguido el modelo de la obra maestra de Cervantes, el héroe es ahora el investigador de la teoría literaria, que tiene que ir saltando escollos tratando de encontrar una metodología convincente para su labor hermenéutica.

Las primeras doscientas sesenta y ocho páginas del libro tratan de contestar a la pregunta "¿qué es literatura?", sin dar con una sola fórmula que la responda. Para el crítico semiótico Robert Scholes, por

ejemplo, "la literatura es una palabra, no una cosa", y más adelante escribe: "la palabra literatura puede usarse para designar cierto conjunto de actos de comunicación repetibles y recuperables" ² (Alborg, 29). Con lo cual no aclara nada al lector sobre la especificidad de la literatura. Más adelante afirma: "Ningún estudio de la literatura puede ser meramente formal, y todos los intentos para reducir los estudios literarios a ese nivel son erróneos, si no perniciosos", y continúa "yo sugiero que el significado es función también de la experiencia humana" (Alborg, 36). Es decir el significado de una obra literaria no es cuestión de su ensamblaje textual sino que está relacionado con más amplios sistemas de significado, de su diálogo con otras obras y de la sociedad en conjunto; de ahí la gran dificultad al querer fijar este concepto.

Al punto de vista de Scholes, en la exposición de Alborg, le sigue una veintena de opiniones diferentes de algunos de los críticos internacionales más conocidos. Para Bennison Gray no puede haber disciplina literaria porque desde los formalistas se ha considerado la literatura como un tipo de lenguaje, subordinando por tanto la literatura a la lingüística ³ (Alborg, 79). Para René Wellek: "una obra de arte literaria no es un objeto simple, sino más bien una organización sumamente compleja, compuesta de estratos y dotada de múltiples sentidos y relaciones" ⁴ (Alborg, 128). En su Teoría literaria comenta que desde la Antigüedad hasta el siglo XIX el lexema "literatura ha

sido utilizado para definir escritos de alguna importancia, libros de asunto cualquiera, que han tenido cierta repercusión" (Alborg,150), con lo cual la acepción era tan amplia que incluía todo género de escritos con tal que tuvieran un cierto valor en la época. Lentamente se fue limitando esta denominación a lo que hoy llamamos literatura, un proceso que ha ido íntimamente unido al desarrollo de la estética, que distingue las ciencias de las artes.

Las funciones atribuidas a la literatura son tan varias y numerosas como las definiciones que se le han propuesto. La cuestión de la literatura como conocimiento ha interesado de manera particular a la llamada estética simbólica, representada por Ernst Cassirer y Susanne Langer, para éstos "la literatura representa la revelación en las formas simbólicas del lenguaje de las infinitas potencialidades oscuramente presentadas por el alma del hombre" ⁵ (Alborg,136). Aguiar e Silva se refiere a los que creen que la literatura es ajena al conocimiento y sólo está atada al sentimiento y la emoción. Sostiene que separar la literatura de su función cognoscitiva sería una mutilación inaceptable del hecho literario, ya que "toda obra literaria auténtica traduce una experiencia humana y dice algo acerca del hombre y del mundo" ⁶ (Alborg, 137).

En "Literature a Many-Sided Process", George McFadden trata también de responder a la pregunta ¿qué es literatura? con la siguiente definición: "es un cuerpo de obras, un canon, que permite a

una comunidad definirse a sí misma" ⁷ (Alborg,191). Pero, ¿se puede hablar de una sola comunidad de lectores?, como si la recepción de obras artísticas fuera un fenómeno monológico y no dialógico y dialéctico. Para McFadden las lecturas varían de una época a otra, de acuerdo a las diferentes concretizaciones ⁸ realizadas por los lectores. La labor de la crítica es investigar el proceso de estos cambios y deslindar los elementos que pertenecen a la obra y los que pertenecen a las diferentes lecturas. Esta apertura de la obra estética a una variedad de interpretaciones es lo que distingue la obra literaria de la científica. Mientras que la científica intenta estrechar su campo de significación lo máximo posible, la obra artística por su misma condición simbólica mantiene una amplia esfera de determinaciones.

Alborg ataca a los teóricos que intentan convertir el estudio de la literatura en una actividad científica cuando lo idiosincrático de ésta, por los mismos estratos y relaciones que la conforman, es el no dejarse apresar dentro de ningún esquema. Los avances teóricos de este siglo han aportado un conjunto muy rico de categorías y de estrategias analíticas en el conocimiento de la estructura material-verbal del texto literario, sin embargo, el grado de desarrollo de la investigación de la red estructural estético- imaginaria se encuentra a un nivel muy inferior. Es en este campo donde haría falta una concentración de los esfuerzos teóricos. La crítica literaria, prosigue Alborg, vive de discusiones, diferencias y contradicciones, es difícil comprender que se

quiera crear una ciencia literaria, cuando el objeto mismo del análisis es tan contradictorio ⁹ (Alborg, 195).

Para Norman Holland, teórico de la "crítica del lector" con un acercamiento psicoanalítico, la literatura consiste en un acto de transacción por el cual, mediante la lectura, se recrea la identidad del receptor. El lector se acerca a un texto potencialmente literario para llenarlo con su cuestionario de preguntas y de suposiciones. En "Literature as Transaction", afirma: "Tratando con literatura afirmo de manera simbólica mi libertad humana para escoger mi propio destino. Confirmando mi libre y personal recreación de mí mismo y del texto..." ¹⁰ (Alborg, 222). El lector se convierte aquí en el protagonista y en el creador de sentido absoluto, llevando al mensaje artístico sus expectativas e inseguridades y tratando de que el texto corresponda a sus deseos. Norman considera la literatura "como una manera de entender las cosas" (Alborg, 218).

Mary Louise Pratt, teórica de los "actos de habla" ¹¹, representa igualmente otra dirección de la crítica. En su tesis defiende la imposibilidad de saber lo que es literatura porque no se puede diferenciarla de lo que no es, es decir del lenguaje gramatical, normal o estándar. Con este punto de vista remite a lo que ha sido el principio teórico formalista de la crítica de este siglo: definir precisamente la literatura como relación opositiva respecto al lenguaje natural, literatura como un desvío de la norma. Muchas concepciones y

teorías, entre ellas la de la estilística idealista, la de la poética estructuralista, o la de la estilística generativa, se han basado en este postulado. Sin embargo, el origen teórico de la hipótesis desviacionista se encuentra ya materializado en la Retórica ¹² (Pozuelo, 17). Pratt propone que se abandone esta actitud tradicional y que en su lugar se trate de estudiar la literatura en lo que tiene de común con otros discursos. Este nuevo punto de vista "obligará al crítico a renunciar a la cómoda hipótesis de que el objeto de su estudio es autónomo y autodefinido" (Alborg, 251).

Pratt propone que el lenguaje literario sea descrito y entendido como un uso y no como una forma especial de lenguaje, lo que cuenta para esta aproximación es conocer el funcionamiento de los rasgos de la elocución, sus esquemas y figuras. Para Pratt la literatura es un acto de habla dentro de un contexto. Si se entiende la literatura bajo el concepto de los "actos de habla", se elimina automáticamente la necesidad de asociar la literariedad con las propiedades formales del texto. Pratt concluye que no existe una serie de valores establecidos que definan lo que es literatura. Los criterios de evaluación y selección cambian con la época, la cultura y el género. Pero sí que es posible estudiar los diferentes usos de que es objeto la literatura en una cultura determinada dentro de un período o género (Alborg, 262). Alborg asiente con muchas de las conclusiones a que llega Pratt en su obra ¹³, sin embargo, para él existen unos rasgos específicos que

distinguen la lengua literaria de la natural, aun cuando éstas compartan muchos puntos de contacto y una base gramatical común. "Las diferencias son, no sólo de técnicas formales, sino de uso, que es justamente el quicio en que se apoya toda la teoría de los Speech Acts" (Alb.264). El punto flojo de esta teoría es pretender demostrar que el discurso literario y el no literario son lo mismo porque ambos son "actos de habla".

Alborg, después de haber expuesto y comentado las propuestas críticas de conocidos teóricos, ¹⁴ llega a la conclusión de que ninguno de ellos ha respondido a la cuestión clave de definir el sujeto de sus estudios e investigaciones. Y se pregunta cómo pueden estos mismos críticos construir una teoría coherente capaz de desvelar los secretos propios de la literariedad si no han podido precisar lo que es. La dificultad de poder explicar este concepto radica precisamente en su misma esencia, Merleau-Ponty lo resume en una fórmula: "pues, ¿qué cabe decir, si el lenguaje habla más que con las palabras con lo que hay detrás de la palabras, más con lo que calla que con lo que dice" (Alb,396). Con ello nos acercamos a Cohen, para éste el lenguaje poético es el de la emoción, que sustituye al lenguaje intelectual (Alborg, 420). Paul Eluard nos hablará "del margen de silencio", ese espacio necesario alrededor del enunciado que lo aísla del medio (Alborg, 421). Archibald McLeish se aproxima en su visión a la de Merleau-Ponty cuando escribe: "lo artístico de un lenguaje consiste en

la capacidad de las palabras de significar más de lo que su sentido ordinario expresa." ¹⁵ Y para Cesar Segre la obra literaria siempre es ambigua. Como toda obra de arte se presenta con unos límites claros, pero con un contenido inagotable, el modelo exegético propuesto por el crítico no podrá ser nunca más que una aproximación de lectura (Segre, 23).

Para Lotman la realidad histórica y cultural que llamamos "obra literaria" no concluye en el texto. El texto es sólo uno de sus componentes, un sistema de relaciones intratextuales, en conexión con la realidad intertextual, es decir, las normas literarias, la tradición y la imaginación. "Y J.Schmidt mantiene: la recepción tiene lugar como un proceso creador de sentido que lleva a cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto" (Fokkema, 167). Lotman argumenta que el efecto poético o literario de un texto tiene lugar a causa de una estrecha relación entre los aspectos formales y semánticos del texto literario. El texto literario es el producto de al menos dos sistemas superpuestos. La conocida tesis de Lotman de que el arte es un sistema de "modelización secundaria", alude a esa doble inserción del significante poético, que no sólo se asocia a su significado habitual automático en el plano de la significación común, sino que además, por esa primera asociación significativa, suscita en un plano diferente de significación evocativo-sentimental un segundo significado específico y poético (García Berrio, 75). ¹⁶

Lotman definió el lenguaje literario como sistema de modelización secundaria porque es en ese segundo nivel donde se desarrolla el uso específico artístico y connotativo de su comunicabilidad ¹⁷ (Lotman, 77). La coherencia del texto artístico es siempre desde el punto de vista estético, necesariamente connotativa, mientras que la coherencia de otros niveles es denotativa. El texto literario es, en su misma constitución poliédrico, está tejido a base de diferentes estratos intertextuales y con una serie de mecanismos antropológicos-imaginarios en su asociacionismo metafórico y evocativo. Si lo consideramos como un fenómeno artístico, como un espacio dado a un proceso de producción de sentido implica también al receptor, que deja de ser un punto de llegada para convertirse en uno de los elementos del proceso, pero para que la recepción del mensaje artístico tenga lugar, se requiere del lector la posesión de los códigos que permiten la doble codificación.

También Mikhail Bajtin y la escuela en torno a él rechazan, como primer movimiento teórico, la noción de lenguaje proclamada por Saussure (Selden, 17). Para estos teóricos no se puede separar al lenguaje de su entorno social, siendo como es el resultado de un proceso interminable de interacción humana. Voloshinov, miembro de este grupo que surgió en el último periodo del formalismo, estudió el discurso como un fenómeno social sin focalizar en el componente lingüístico, como luego harían los estructuralistas. Para Voloshinov

"las palabras son signos activos, dinámicos y sociales capaces de adquirir significados y connotaciones diferentes en clases sociales diversas y en situaciones sociales e históricas distintas" (Selden, 17). Como tal rechaza la noción de considerar los actos de habla como un fenómeno monológico separado de su contexto verbal.

Para Bajtin, literaridad es el estudio de cualquier actividad cultural que trate el lenguaje en su aspecto dialógico. La relación entre literatura y diálogo no es la misma que la relación entre literatura y lenguaje, en este punto radica la gran diferencia entre Bajtin y los primeros formalistas que buscaban la analogía entre el sistema literario y el lingüístico. El concepto formalista de la literatura es esencialmente lingüístico, el artefacto literario pertenece a un código de lenguaje unitario e impersonal. Por el contrario, para Bajtin los textos literarios son actos de habla que no pueden separarse de sujetos particulares y de situaciones específicas, en otras palabras, la literatura es otra forma de comunicación, y, como tal, otra forma de conocimiento ¹⁸ (Holquist, 66).

Los textos literarios, como otro tipo de actos de habla, no sólo dependen de la actividad del autor, sino de la influencia que reciben de las fuerzas sociales e históricas cuando el texto es producido y cuando es consumido. Algunos críticos semióticos como Jenaro Talens denominan literatura "a toda manifestación de arte verbal, esto es, a todo lenguaje modelizante secundario no incluible en las categorías de

mito y religión y que utilice como elementos de base los provenientes de la lengua natural" (Talens, 65). Excluye al teatro de la disciplina de la literatura para incorporarlo al género del espectáculo.

La noción de lo que es literatura y de lo que es cultura ha ido cambiando a través de los tiempos. En nuestra era posmoderna la separación entre la cultura de élite y la de masas casi ha desaparecido; la tendencia predominante es anti-elitista y anti-autoritaria, con rechazo a la noción tradicional de belleza y singularidad. Ante la desmembración del yo y la falta de seguridad ontológica, la ironía se convierte en uno de los puntales más decisivos del arte de nuestros días. El "pastiche, con su emparejamiento de palabras de distinto nivel o registro, incluso de códigos diferentes, consigue un efecto de extrañamiento que causa sensación paródica o satírica" (Marchese, 312). No existe ningún procedimiento que caracterice mejor la situación del arte posmoderno, que éste, al que se considera como uno de sus elementos distintivos.

La obra artística contemporánea se caracteriza por la discontinuidad, por la sensación de improvisación y de estructuras abiertas o aleatorias. Resumiendo, se puede constatar que lo que define la situación actual de la cultura es la ausencia de centro. Se puede trazar una línea paralela entre los rasgos distintivos de la postmodernidad y del estructuralismo. La mayoría de los teóricos postestructuralistas coinciden en su enfoque con los de la

posmodernidad en el cuestionamiento del canon, en el descentramiento del yo, en el rechazo de la estética elitista y del formalismo experimental, en la ruptura de las separaciones de todo tipo de discursos, y en la resistencia al significado y a la interpretación.¹⁹

1.2 Sobre teorías y métodos

En los cuatro restantes capítulos de su obra, Alborg hace un tour-de-force inmenso para exponer las propuestas teóricas de interés.

²⁰ Después de casi mil páginas de lectura el receptor del mensaje se encuentra en el estado que temía el emisor a penas antes de comenzar, y ha llegado a la misma conclusión que el profesor de literatura Alborg: no hay un sólo sistema que desvele por completo la riqueza del texto literario, sin embargo, todo el andamiaje crítico es una ayuda muy estimable para esclarecer aspectos de la obra de estudio.

Los enfoques retóricos, semióticos y estructuralistas comparten la visión del texto como una forma de comunicación. El escritor y el lector están relacionados el uno con el otro como el emisor y el receptor del mensaje. La transmisión y recepción de cualquier mensaje dependerá de la presencia de uno o más códigos de comunicación compartidos entre el emisor y el receptor. El acto de la lectura consiste, pues, en un proceso de decodificación de aquellos signos o

estructuras que por medio de diferentes técnicas han sido codificados en el texto (Suleiman, 6). ²¹

Para Suleiman, Booth crea al "autor implícito" y al "lector implícito" como construcciones interpretativas y las convierte en ficciones necesarias para garantizar la consistencia de una lectura específica, pero sin asegurar su validez en un sentido absoluto. El autor implícito, cuya imagen tiene que ser reconstruida durante la lectura, es el responsable de cualquier aspecto de la obra literaria. Su contraparte es el "lector implícito" que ha sido creado por la obra como el intérprete ideal. Así como el primero difiere del autor actual en que existe solamente en un libro dado y coexiste con él, así este último difiere del lector actual en que ha sido concebido por la obra como su destinatario ideal. Solamente al aceptar a desempeñar este papel para la duración de la lectura, puede apreciar la obra en toda su complejidad (Suleiman, 9).

Los estructuralistas y los semióticos generalmente no intentan leer textos en el sentido de interpretarlos o de darles una significación, sino buscan analizar la variedad de códigos y convenciones que hace posible su lectura. Para Barthes, la tarea no consiste tanto en procurar sentido completo al objeto que descubre sino más bien en comprender "cómo el sentido es posible y a qué precio y de qué modo". Los estructuralistas no interpretan una obra, la describen de tal manera que quedan manifiestas las reglas de funcionamiento. Su descripción es un

simulacro cuyo propósito no es copiar el original sino hacerlo más inteligible. Preguntas pertinentes de esta crítica orientada al lector en su variedad estructural y semiótica serían:

¿Por medio de qué sistema de códigos está inscrita la audiencia en el sistema de la obra? -¿Cómo la audiencia inscrita contribuye a la mejor comprensión de la obra?
 ¿Qué otros aspectos de la obra formal o temáticos determinan la comprensión o la intelegibilidad de la obra?
 ¿Cuáles son los códigos y convenciones, bien estéticos o culturales, a los que los lectores actuales se refieren al intentar encontrar el significado de los textos y a cual se refiere el autor actual al complicar, facilitar o frustrar la actividad lectora de producción de sentido? Los modos en los que la audiencia inscrita en el texto contribuye a la clarificación de la lectura es analítica y no interpretativa (Suleiman,12)

El punto de vista semiótico ha restituido la importancia del emisor en la comunicación literaria. Lázaro Carreter aplaude el que se excluya en la crítica moderna la figura del autor, pero no comprende que se prescinda del poeta, ya que la lectura de una obra literaria consiste en un proceso de identificación con quien lo ha escrito. Y prosigue: "la fuerza elocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio" (Carreter, 23). Esta relación es pues esencial, sólo por ella se explica el relieve del lector en la comunicación artística. Porque aun cuando el mensaje nos parezca transparente, hay un espacio entre significación y sentido, entre lo que el poeta dice y lo que quiere decir, donde se genera el efecto estético, y donde el lector es libre de crearle un sentido propio al texto. La semiología cientifista relega la particular significación del

símbolo, como si fuera un agregado retórico intrascendente, siendo como es el núcleo poético por excelencia de toda creación literaria y su manifestación más específica y sustancial. El campo simbólico interrelaciona el texto y el contexto, en él el tiempo y el espacio forman un continuo real que es inherente a la comprensión profunda de los fenómenos de la cultura.

El acercamiento fenomenológico se interesa más por la cuestión de la lectura y, más generalmente, por la percepción estética.²² Según Ingarden, en el acto de lectura el texto se concretiza y se transforma en obra de arte. "La convergencia del texto y el lector hace que la obra literaria exista como tal" (Pozuelo, 118). Por lo tanto, un estudio fenomenológico de la literatura se concentra en la convergencia entre el texto y el lector, más exactamente aún, trata de describir el proceso mental que ocurre cuando un lector avanza por un texto recibe de él o le impone a él un determinado modelo. El acto de lectura está definido como una actividad esencial de crear-sentido, consistente de actividades complementarias de selección y organización, anticipación y retrospección, de formulación y modificación de expectativas durante el proceso de lectura.²³

Los análisis de W.Iser dejan muchas cuestiones a medio responder y otras sin responder. Preguntas centrales a todo acercamiento fenomenológico son: la naturaleza de la relación entre un texto y su realización individual; y el status del sujeto de la lectura.

Iser asegura la primacía del papel creador del lector en la realización del texto, permitiendo un gran número de variaciones, al mismo tiempo, sugiere que es últimamente el texto mismo el que dirige al lector. La actividad del lector rellenando los huecos de indeterminación está programada en el mismo texto así que el tipo de modelo que el lector crea estaba ya previsto por el autor.

Iser, que había criticado a Ingarden por su fórmula de los "huecos de indeterminación", no parece diferir mucho de éste en su propia exposición. El sujeto de la lectura no es un sujeto individual e histórico, sino una mente transhistórica cuya actividad es formalmente la misma en cualquier lugar. En The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response (1978) se produce un cambio, Iser introduce en esta obra una dimensión histórica al proceso de lectura, divide a los lectores en dos grupos: en contemporáneos de la obra y en lectores posteriores a ella. Mientras que una historización del lector representa un intento de especificación, estamos aún tratando con el "lector implícito" y no con el lector actual. El lector transhistórico ha sido dividido entre contemporáneo y posterior, pero las respuestas permanecen esquemáticas y generales. Dado que el acercamiento fenomenológico considera la experiencia individual del sujeto de la lectura, con frecuencia no es posible distinguirlo de un lector abstracto y general (García Berrio, 214).

Como reacción a las propuestas teóricas practicadas por el New Criticism y el estructuralismo, ha surgido otro enfoque que reclama la prioridad de lo idiosincrático sobre lo típico, y de lo singular sobre lo universal, en esta dirección se mueven teóricos como Norman Holland y David Bleich. En una crítica orientada al lector debe de haber espacio para descripciones del proceso de lectura que sobrepasan la experiencia de un lector general y que se concentre en la experiencia actual de lectura de obras concretas por individuos específicos.

El punto de partida de la estética de la recepción es la filosofía elaborada por Gadamer en Verdad y Método (1961), "cuya finalidad fue la recuperación del dominio del arte como lugar de la experiencia de la verdad" (Paz, 31). En esta concepción hermenéutica el lector es parte constitutiva de la propuesta de investigación literaria. La relación que se establece entre texto y lector obedece a una lógica dialéctica de pregunta y respuesta, bajo la forma del círculo hermenéutico. Por ello comprender un texto histórico quiere decir: comprender la pregunta a la que ha dado respuesta, encontrar lo que Gadamer llama "el horizonte de preguntas". La obra literaria contesta a una pregunta cuya respuesta no puede ser nunca totalmente satisfactoria, de manera que la propia obra plantea a su vez preguntas, y es últimamente el lector quien tiene que encontrar la contestación, el llamado "horizonte de preguntas históricas". Encontrarlo no es otra cosa que integrarlo al propio horizonte; de ahí la noción de "fusión de horizontes." ²⁴

El "horizonte de preguntas" de Gadamer, corresponde al "horizonte de expectativas" de Jauss. El lector asume el papel de mediador tanto en el plano diacrónico como en el sincrónico. En el sincrónico es el mediador entre la literatura y la vida diaria, y asegura de este modo la dialéctica entre historia del arte e historia general. La lectura es concebida como la constitución de sentido a partir del texto. Además la constitución de sentido no se produce de repente, lo que correría el riesgo de dar demasiada rienda suelta a los prejuicios del lector, sino en un largo proceso caracterizado por un continuo cambio de constituciones y revisiones del sentido. El lado productivo y el lado receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción.²⁵

La estructura de un texto no determina el sentido, sino únicamente el ritmo, es decir, la forma de su constitución. Por ello, la tarea del crítico literario, no es ya la explicación ejemplar o normativa del texto, sino el análisis tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución de sentido del texto. La crítica tendrá por objeto de análisis el discurso del emisor y del receptor, pero dado que el emisor es normalmente más conocido que los receptores, es el análisis del discurso del emisor el que debe servir de modelo para las investigaciones semiológicas ulteriores. El receptor, por lo demás está ahí ya que su imagen forma parte del código del emisor; dicho de otro modo, de su sistema de signos, tanto

lingüísticos como sociales, estéticos, ideológicos, etc. La relación entre código y discurso corresponde a la relación saussuriana entre lengua y habla. El código no existe, pues en sí mismo, sino gracias a su manifestación en el discurso.

La investigación literaria orientada hacia la teoría de la recepción tiene también que dedicarse al análisis textual y a este respecto tiene que servirse de la lingüística. Pero, por su énfasis en el receptor se tiene que enfrentar con los problemas metodológicos de la hermenéutica y del estructuralismo, y tomar postura sobre la cuestión de "fusión de horizontes", estudiando en qué medida la investigación de las relaciones internas, como lo practica el estructuralismo, ofrece la posibilidad de salir de los límites de un sistema cerrado.

La estética de la recepción no es una disciplina ni un método, sino un cúmulo de teorías y enfoques divergentes que tienen en común el ocuparse de la percepción y el efecto de la literatura. La teoría de la recepción intenta analizar las condiciones tanto internas como externas de los juicios de valor estéticos. Según Vicent Leitch, el movimiento de la "crítica al lector" posee una base intelectual y geográfica de amplitud creciente, y se caracteriza por las numerosas diferencias y desacuerdos." ²⁶ Susan Suleiman afirma que "la crítica orientada al lector . . . , es una multitud de entrecruzamientos y de senderos frecuentemente divergentes, que abarcan un dilatado campo del paisaje crítico" (6). Tompkins, por su parte, sostiene que

la crítica de la respuesta del lector no es una actitud crítica conceptualmente organizada, sino un término que ha venido a asociarse con el trabajo de los críticos que usan los vocablos, **lector, proceso de lectura y respuesta** para acotar su área de investigación.²⁷

Alborg coincide con Leitch en que la crítica al lector es más bien una época que una escuela, sin embargo, a pesar de las múltiples diferencias hay unos ciertos rasgos comunes.

Hemos escogido la obra de Alborg para apoyar nuestra tesis porque nos parece que hace muy visible la crisis y desorientación que sufre la crítica literaria. Se ha dotado a la literatura de un corpus teórico que ayuda parcialmente a comprender mejor los mecanismos de la literariedad, y a evitar el subjetivismo e impresionismo que han caracterizado muchos de los estudios durante décadas, ello debe de ser motivo de satisfacción para el investigador, pero en última instancia será su cultura, su dominio de los diferentes sistemas propuestos y su sensibilidad la que le harán decidir lo que va a hacer con el texto. Tratar de imponer una determinada teoría sobre un texto, como se encuentra tan a menudo, para demostrar que se conoce a fondo tal propuesta y dar a su trabajo un halo de rigor científico es un error.

No sorprende por ello que teóricos de la competencia de Terry Eagleton²⁸ reclamen un nuevo acercamiento a los textos y propongan una vuelta al origen de los estudios del discurso, un enfoque que refleje la naturaleza de la literatura. "Todo intento de definir la teoría literaria en términos de un método diferente está condenado al fracaso"

(Eagleton, 197) porque hay muchos métodos implicados en la crítica literaria. Para Eagleton, "si se la considera bajo el punto de vista metodológico, la crítica literaria no es ninguna disciplina. Si se la ve como un tipo de metacrítica, una reflexión crítica sobre la crítica, tampoco es una disciplina" (197).

La postura crítica de Alborg recuerda a la de Eagleton. Este argumenta: "se puede pensar o creer lo que se quiera siempre que se domine ese lenguaje particular. Nadie se preocupa de lo que se dice . . . con tal de que lo dicho sea compatible con una particular forma de discurso" (201). Y continúa: "los estudios literarios son cuestión del signifiicante y no del significado" (201). La consecuencia lógica prosigue, sería reconocer que la teoría literaria no es realmente más que un puñado de ideologías sociales sin ningún tipo de unidad o identidad que se pueda distinguir de la filosofía, de la lingüística, de la psicología o de los estudios sociales y culturales (204).

Después de dictar sentencia de muerte contra la teoría como la conocemos hoy, Eagleton propone un nuevo acercamiento en el que se estudie la construcción del significado poético, los efectos que causa en el receptor y las estrategias textuales por las que se logra un determinado efecto; de hecho, está haciendo la misma propuesta que en su Teoría de la literatura (1989) desarrolla García Berrio. El crítico inglés sugiere la forma más antigua de actividad exegética, el

redescubrimiento de la Retórica como ciencia de la expresividad verbal y de la cohesión en el interior del enunciado.

La Retórica clásica era la ciencia del discurso oratorio, pero pronto perdió esta especificidad para alcanzar, ya con el siglo I de nuestra era, a todos los procedimientos de la expresión figurada propios del lenguaje, especialmente los del lenguaje figurado, donde la expresión figurada era más abundante (Pozuelo, 12).

Al finalizar el periodo de la democracia romana, la Retórica pierde su sentido de persuasión, deja de ser arte discursivo para convertirse en arte elocutivo, su función es cada vez más interior al propio lenguaje. Con el tiempo los manuales de enseñanza contribuyeron a simplificar más su significado restringiéndolo al de "lenguaje con figuras", al ornato verbal (Pozuelo,13). En su división clásica la Retórica comprendía cinco partes: la "inventio", la "dispositio", la "elocutio", la "memoria", la "actio", que corresponden exactamente a la enunciación y al enunciado, a la temática y a la estructura, al contenido y a la forma. La Retórica no se interesaba por separar los contenidos de sus objetos de estudio, podían ser obras de oratoria, de filosofía o de cualquier otra rama del saber, su interés radicaba en tratar de entender esas prácticas como formas de poder y de exposición, en analizar el modo de apelar, persuadir, incitar y las reacciones de la audiencia a esas prácticas discursivas.

La Retórica concibió las actividades de la lectura y la escritura como inseparables de su amplia red de relaciones entre el escritor y el lector, entre el orador y sus oyentes. Examinaba los discursos e

investigaba cuáles eran los recursos más efectivos para lograr un resultado determinado. Los retóricos estudiaban esas estratagemas en la lengua de otra gente, para posteriormente poderlas aplicar a su propio discurso y ganar en elocuencia. Era una actividad tanto creativa como exegética. Ya la voz retórica cubre ambos registros: la práctica de un discurso efectivo y la ciencia de él.

Eagleton concibe la labor de la crítica como una de síntesis capaz de integrar los diferentes acercamientos para mejor comprensión del fenómeno literario, y lo fundamenta del siguiente modo:

La Retórica comparte con el formalismo, el estructuralismo y la semiótica el interés por los desvíos formales del lenguaje, con la teoría de la recepción el modo cómo esas estructuras afectan al receptor del mensaje, con la deconstrucción y la teoría psicoanalítica su preocupación por las estructuras de poder y el deseo, y con el humanismo liberal el convencimiento de que el discurso puede ser un asunto de transformación humana. El hecho de que la teoría literaria es una ilusión no significa que no se puedan recuperar muchos conceptos valiosos para un tipo de práctica discursiva diferente (206).

Por su parte García Berrio propone también una teoría de la literatura como una síntesis integrada de experiencias. Por un lado, quiere recuperar el pensamiento histórico en Poética, Retórica, Preceptiva y Estética literarias, y por el otro, quiere acondicionar esos materiales tradicionales al cambio de paradigma. Su propuesta de abogar por una teoría global de la constitución del texto artístico puede parecer muy audaz en una época en que lo distintivo es la dispersión de opiniones, pero no por ello es menos atractiva.

Según este investigador, dos factores inciden en la actual crisis de los estudios literarios, el primero se debe a la inmensa desproporción entre los avances formalistas de la crítica moderna en el conocimiento de la estructura material-verbal del texto literario, en comparación con el nivel muy inferior de conocimientos acerca de las dimensiones imaginarias o estéticas constitutivas del texto artístico, pero decisivas para las propiedades de literariedad que se le asignan (Berr., 14). El segundo factor puede atribuirse a la desmedida importancia concedida al espacio del **receptor**. El relativismo a que ha llegado algunas de sus propuestas, ha desgastado la legitimidad de sus teorías. No obstante, la estética de la recepción tiene el mérito de haber completado el marco del espacio autor-texto-receptor, espacio donde realmente se produce el significado de la obra literaria (García Berrio, 14).

En estos momentos la crítica tiene aún espacios importantes por recorrer y por aclarar en la estructura de los fenómenos literarios. La Poética, que en sus orígenes se concentraba en el estudio del discurso artístico, es la respuesta de García Berrio a la actual crisis y su propuesta como Teoría de la Literatura. Ha sido el cultivo entusiasta y científico de la orientación lingüística y semiológica de la Poética moderna el que ha reactivado fundamentalmente la difusión actual de la vieja disciplina clásica. Frente al significado de Poética en la época

clásica, la Póetica es para los estructuralistas una rama de la lingüística descriptiva que estudia el uso artístico del lenguaje.

Berrio atribuye la actual desorientación en que se encuentra la teoría literaria y la estética de las artes a la tradicional separación del estudio, por un lado, de las condiciones subjetivas de las percepciones y de las emociones estéticas y, por el otro, de las singularidades estructurales de los objetos artísticos. Más que esfuerzos conjuntos que traten de integrar sistemáticamente esa doble dimensión de los fenómenos artísticos, se ha dado una polarización de intereses. Los mayores logros se han conseguido en el desvelamiento y exposición de las estructuras del discurso literario, debido sin duda al andamiaje disponible de estrategias analíticas.

Sin embargo, para poder captar el complejo significado de un texto artístico, no es suficiente poder determinar la estructura lingüística de la obra ya que

el texto es en rigor una entidad comunicativa que no agota su propia capacidad en la superficie más inmanente de su espesor material verbal. Sobre él actúan componentes de diferente orden conceptual, emocional y sobre todo imaginario, cuya naturaleza independiente trasciende por supuesto la materialidad lingüística del texto. Pero estos componentes inmateriales y no inmanentes del texto no podían existir con independencia del esquema lingüístico. Así integrado en sus varios componentes, el concepto global de texto artístico puede proponerse a mi juicio como entidad que justifica por sí misma diferencialmente las atribuciones de **literariedad** y de **poeticidad** (García Berrio, 35).

Después de la crisis que la poética estructuralista sufrió hace unos quince años, ha tenido lugar un cuestionamiento de las prácticas teóricas y, como consecuencia de ello, un cambio de dirección hacia los otros constituyentes de la serie literaria, los de tipo artístico, cultural y social. Ello explica el desplazamiento del interés de conocidos críticos hacia contenidos socio-culturales. Un importante factor de cambio supuso la llamada de atención por parte de los fundadores de la escuela alemana de la recepción, Iser y Jauss, hacia una mayor consideración del papel del lector en la constitución del significado general y estético. Al mismo tiempo el deconstructivismo ha ejercido su influencia cuestionando el valor del significado. La evolución de dos brillantes críticos de la Poética moderna, Roland Barthes y Umberto Eco ²⁹ es paradigmática, de los cambios sufridos en los últimos años.

La Poética, o Poética general preconizada por Berrio viene a coincidir esencialmente con el contenido de una Teoría global de la literatura bien fundada. Una poética donde tienen cabida las propuestas del tronco tradicional de la Poética clásica amalgamado con la teoría de la recepción y la hermenéutica, el dialogismo de Mijail Bajtin, los estudios de Lotman sobre la estructura de los textos literarios, la reelaboración filosófica de la teoría literaria como disciplina estética en Kant, Hegel o Schlegel a ello se añade el

importante enriquecimiento que le aporta la Poética en su acepción moderna más restringida y lingüística (García Berrio, 44).

1.3 Conclusiones

Si hemos hecho este largo recorrido, ha sido precisamente para llegar a este punto, para demostrar que por la gran complejidad del objeto artístico literario no hay ninguna teoría que esclarezca los diferentes niveles de significación de una obra de literatura. Un acercamiento puede explicar determinados aspectos, pero no hay ninguno que trate el texto como lo que es, una entidad concreta del discurso, una unidad que debe ser entendida en su complejidad, en su ensamblaje artístico. En la labor exegética ideal la red estructural estético-imaginaria no debe de ser olvidada a favor de la lingüística estructural, cuando el asociacionismo de las imágenes en el interior del enunciado nos dice mucho más sobre las peculiaridades de una obra y un autor que su andamiaje morfosintáctico.

Compartimos con Eagleton, Alborg, y García Berrio la necesidad de aplicar en nuestros estudios críticos una teoría global que integre, por ejemplo, posturas hermenéuticas tan diferentes como pueden ser la semiótica o algunos aspectos de la teoría de la implicación lectora, o algunas de las propuestas de Derrida o de Man. Suscribimos totalmente el párrafo final de Eagleton (véase Eagleton, 206), no

podríamos añadir nada a su modelo sin quitar fuerza a lo ya dicho. La crítica posmoderna nos ha aportado un discurso metalinguístico y un conjunto muy rico de propuestas operativo-metodológicas analíticas. Conceptos poéticos, gramaticales y retóricos han sido revisados desde una nueva perspectiva lingüística y estilística, sirviéndole al crítico como valiosos instrumentos de trabajo. Ahora le toca a éste demostrar su competencia y habilidad en la aplicación correcta de aquellos métodos que ayuden a comprender mejor la singularidad de un autor y de una obra.

Notas del apéndice crítico

¹ Juan Luis Alborg, Sobre crítica y críticos (Madrid: Gredos, 1991) 10 (A partir de ahora lo citaremos como Alb.) Manual de una gran densidad en la que el lector puede llegar a perderse, en parte debido al formato y a su sistematización. Desde las primeras páginas se advierte la actitud escéptica del autor ante las diferentes teorías críticas. Alborg intercala en su discurso muchas expresiones del lenguaje coloquial del campo para restar a su obra el halo científico, que le quieren imprimir a sus escritos la mayoría de los críticos, y posiblemente para estar más próximo de Sancho Panza como la contraparte de D. Quijote.

² Las citas son de su obra de Semiotics and Interpretation (New Haven & London: Yale University Press, 1982), p. 17. La traducción es mía.

³ La sección que Alborg dedica a este crítico se titula "Gray define la literatura, pero le fallan las matemáticas". La discusión se basa en las ideas expuestas en su obra The Phenomenon of Literature (La Haya-Paris, 1975).

⁴ De esta temática se ocupó Wellek en su conocida obra Teoría literaria, escrita en colaboración con Austin Warren en 1948. Alborg hace referencia a la brevísima bibliografía consignada sobre el tema de la naturaleza de la literatura y lo achaca no a una falta de conocimientos de estos dos eruditos sino a la menor importancia concedida al tema en aquella época.

⁵ Ernst Cassirer y Susanne Langer, citados por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la literatura (Madrid: Gredos, 1972) p. 70.

⁶ Los comentarios de Alborg proceden de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la literatura (Madrid: Gredos, 1972) trad. esp.

⁷ El ensayo citado de Georg MacFadden, ha sido publicado por Paul Hernadi, en What is Literature (Bloomington: Indiana Uni. Press, 1978)

⁸ MacFadden emplea aquí el término "concretización" de la fenomenología de Ingarden. José María Pozuelos escribe al respecto: "La concretización es el modo como se realiza la obiectivación sintetizante para la que el lector incorpora su subjetividad y valores en

el rellenado del esquema textual" , en Teoría del lenguaje literario (Madrid: Cátedra, 1989), p.111.

⁹ Transcribimos las palabras de Alborg al respecto. "La literatura no vive de lo seguro, sino de lo incierto; vive como la misma vida de todas las acciones humanas, de todas las debilidades, glorias y miserias humanas que no se pueden medir por palmos ni encerrar en sistemas".

¹⁰ Norman Holland es uno de los representantes de la crítica orientada al lector en su versión psicoanalítica. Según su teoría todo adulto tiene un tema de identidad, capaz de variaciones, pero que permanece una estructura central de identidad estable. El lector al leer un texto lo procesa de acuerdo a su tema de identidad. Holland enfatiza la interrelación entre el tema de la identidad del lector y la unidad del texto, esta última es descubierta por el receptor como expresión del tema de su identidad. Extensamente discutido en Alborg, pp.887-898 y 925-928.

¹¹ La teoría de los actos de habla o lenguaje es un acercamiento filosófico moderno al estudio del lenguaje que ha cuestionado el punto de vista de los filósofos, que venían considerando los actos de habla como afirmaciones correctas o falsas sobre el mundo. La lengua se entiende como un modo de actuar social. Al hablar podemos influir comportamientos ajenos mediante peticiones, preguntas, propuestas, consejos, avisos, es decir por medio de los actos de lenguaje que se alínean en un texto y se actualizan pragmáticamente en una situación de comunicación. J.L. Austin desarrolló esta teoría en How to Do Things with Words.

¹² Jose M. Pozuelo Yvancos, Teoría del lenguaje literario (Madrid: Cátedra, 1989), pp.18-20. (A partir de ahora lo citaremos como Poz.) En el libro arriba citado Pozuelo escribe: "La Retórica instituye como paradigma teórico el de la oposición lengua literaria versus lengua gramatical ... La Retórica trazó como medio de investigación la poesía como lenguaje, enfrentándolo al lenguaje gramatical, normal o estándar. Esta óptica será una constante en las teorías de nuestro siglo" (p.17).

¹³ Alborg comenta las conclusiones del libro de Pratt del modo siguiente: "... interpretar el discurso literario de acuerdo con la teoría de los Speech Acts ... equivale a devolverle a la literatura su contenido humano y su sentido social, restaurar su contacto con la vida, acercarla nuevamente a ese lector a quien no le importan en absoluto los tecnicismos formales, a quien no le interesa la palabra en sí misma sino el mensaje que contiene, a quien irritan los criterios intrínsecos

capaces de contar y medir los mecanismos estructurales de un poema sin hablarnos de lo que dice. Creo que todas estas páginas nuestras es un repetido testimonio de que compartimos esa actitud" (p.264).

¹⁴ Han sido estudiadas las propuestas teóricas de Scholes, Eagleton, Di Girolamo, Gray, Todorov, Stanley Fish, Kernan, Wellek, Hernadi, Sparshott, Hirsch, Davenport, McFadden, Altieri, Strelka, Brown, Steinman, Holland, Peckham, Ohmann, Beardsley, y Pratt.

¹⁵ Archibald McLeish, citado por Carlo Hamilton, Nuevo lenguaje poético de Silva a Neruda (Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1965), p.2.

¹⁶ Antonio García Berrio. Teoría de la literatura (Madrid: Cátedra, 1989), p. 75 . (A partir de ahora lo citaremos como Berr.)
Obra de una gran densidad, compuesta por una introducción sobre una nueva Poética general, y de tres secciones, dedicadas respectivamente a la expresividad literaria, a la convencionalidad artística y a la universalidad poética.

¹⁷ La tesis de Lotman de considerar al lenguaje como sistema modelizante secundario ha sido la base para un nuevo desarrollo en los estudios semióticos.

¹⁸ Michael Holquist. Dialogism. Bakhtin and His World (London, New York: Routledge, 1990), 68. Holquist estudia en seis capítulos la vida y obra de Bajtin. Nos parece de sumo interés el quinto, "el diálogo de la historia y la poética".

¹⁹ Para una discusión más extensa consúltese The Postmodern Condition: A Report of Knowledge de Jean-François Lyotard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

²⁰ El segundo capítulo (68 páginas) está dedicado al formalismo, el tercero (416 páginas) al estructuralismo y a la semiótica, el cuarto (211 páginas) a la crítica orientada al lector, y el último capítulo toda su extensión a la obra y evolución de un sólo crítico Umberto Eco.

²¹ The Reader in the Text, Edit. Susana Suleiman & Inge Crossman (Princeton: Princeton University Press, 1980) (A partir de ahora lo citaremos como Sule.)

²² The Act of Reading de Wolfgang Iser proporciona una buena introducción al acercamiento fenomenológico de la crítica literaria.

²³ Para más detallada información, veáse, García Berrio, pp. 227-234; de José Manuel Cuesta Abad Teoría hermenéutica y literatura (Madrid: Visor, 1991), el capítulo tercero "La relectura del texto literario: fenomenología versus metodología", pp.,165-203.

²⁴ Recomendable Estética de la recepción, ed. José Antonio Mayoral (Madrid: Arco libros, 19897). Presenta una buena compilación de textos de representantes de la escuela de Constanza, en castellano, que pueden completar la visión esquematizada aquí.

²⁵ Lo ideal sería que el lector interesado recurriera a las obras de Robert Jauss - Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, y Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur - para un estudio más profundo.

²⁶ Vincent B. Leitch American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties (Nueva York: Columbia University Press, 1988), p. 212. Según Leitch el interés de la recepción en Estados Unidos es mucho anterior a la aparición de la escuela de Constanza con Robert Jauss, y Wolfgang Iser, como sus representantes más distinguidos. En Estados Unidos el interés empezó antes de la Segunda Guerra Mundial, pero es en los años cincuenta cuando cristaliza con una serie de obras de A. Richards, Harding, K. Burke y Rosenthal. También a propósito del comienzo de esta teoría, Umberto Eco, en su ensayo "Interpretation and history", publicado en Interpretation and Overinterpretation, ed. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 23, menciona a J.M. Castellet que en 1957 publicó el libro La hora del lector

²⁷ Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism, edit. Jane P. Tompkins, (Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1980), p. IX. La traducción es mía.

²⁸ Terry Eagleton Literary Theory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983). (A partir de ahora lo citaremos como Eagl.)

²⁹ Como ya se mencionó, Alborg dedica a Umberto Eco un capítulo completo que va desde sus comienzos en Obra abierta (1962), pasando por La estructura ausente. Introducción a la semiótica (1968), Tratado de semiótica general (1977), para terminar en Lector en fábula (1979). En Interpretation and Overinterpretation, ed. Stefan Collin (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) Eco defiende sus puntos de vista ante Jonathan Culler, Richard Rorty y Christine Brooke-Rose.

Bibliografía del capítulo I

- Ackerman, Diane. Una historia natural de los sentidos. Traduc. Cesár Aira. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Alvar, Manuel. Símbolos y mitos. Madrid: C.S.I.C., 1990.
- Antología de la poesía lírica griega. Estud.y traduc. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1993.
- Assert, Bodo. "Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20.Jahrhunderts". Diss. Tübingen: 1973.
- Azuar Carmen, Rafael. Teoría del personaje literario. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987.
- Bachelard, Gaston. The poetics of space. Traduc. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.
- Badosa, Enrique. "Somos griegos", en Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983. Vol.I, 64-68.
- Beaujour, Michel. "Some paradoxes of description", en Yale French studies, 61 (1981): 27-59.
- La Biblia. Ed. Maximiliano García Cordero. Traduc. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1967.
- Bousoño, Carlos. "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", Prólogo a Brines, Francisco. Ensayo de una despedida. Barcelona: Plaza & Janés, 1974: 9-94.
- Bozal, Valeriano. Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid: Visor, 1987.
- Braudel, Fernand. La Méditerranée: les hommes et l'heritage. Paris: Arts et metiers graphiques, 1978.
- Brines, Francisco. El otoño de las rosas. Sevilla: Renacimiento, 1986.

- Buisine, Alain. "The first eye", en Yale French studies, 61 (1981): 261-275.
- Cassirer, Ernst. "Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum", en Ritter, Alexander (ed.). Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wiss.Buchges., 1975: 17-35.
- Colinas, Antonio. "Paisaje mediterráneo y teoría lírica", en Insula, 444-445, 10.
- . Poesía (1967-1981). Prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid: Visor, 1984.
- Criado de Val, Manuel. La imagen del tiempo: verbo y relatividad. Madrid: Ed.Istmo, 1992.
- García Berrio, Antonio. Teoría de la literatura. Madrid: Cátedra, 1989.
- García Cárcel, Ricardo. "El Mediterráneo y la historia", en Canalobre 12-13 (1988): 25-38.
- Gardner, Helen. "The Landscapes of Eliot's Poetry", en Critical Quaterly, 10 (1968): 313-330.
- Hamon. "Rhetorical Status of the Descriptive", en Yale French studies, 61 (1981): 1-26.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. Madrid: F.C.E., 1985.
- Henighan, Tom. Natural space in literature. Ottawa: The Golden Dog Press, 1982.
- Heukenkamp, Ursula. Die Sprache der schoenen Natur. Berlin: Aufbau Verlag, 1982.
- Hillbrand, Bruno. "Poetischer, philosophischer und mathematischer Raum", en Ritter, Alexander (ed.). Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wiss.Buchges., 1975, 417-464.
- Homero. Odisea. Edi.y trad. de Lluís Segalá. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Kerenyi, Karl. Die Mythologie der Griechen, Bd.I, 9. Auflage. Muenchen: DTV, 1987.

- Koschorke, Albrecht. Die Geschichte des Horizonts. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Kuehl, Barbara. Manchmal getraeumt. Stuttgart:Radix, 1993.
- Lobsien, Eckhard. Landschaften in Texten. Stuttgart: Metzlersche Ver., 1981.
- Lutwak, Leonard. The Role of Place in Literature. Syracuse: Syracuse Univ.Press, 1984.
- Llobregat Conesa, Enrique. "La cultura mediterrania: un fruit híbrid", en Encontre d'escriptors del Mediterrani. Vol. I. Valencia: Ajuntament, 1983, 197-204.
- Maatje, Frank. "Versuch einer Poetik des Raumes", en Ritter, Alexander (ed.). Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wiss.Buchges., 1975, 392-416.
- Man, P. de. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. New York: Oxford University Press, 1981.
- Marí, Antoni. "El espíritu clásico y el retorno al Mediterráneo", en Saber 2 (1985): 118-123.
- Marín, Diego. Poesía paisajística española. 1940-1970. Estudio y antología. London: Tamesis Books, 1977.
- Mecklenburg, Norbert. Naturlyrik und Gesellschaft. Stuttgart: Klett Cotta, 1977.
- Montella, R. Valoración hispánica del Mediterráneo. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- Mueller, Andreas. Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Stuttgart: Kohlhammer, 1955.
- Neruda, Pablo. Confieso que he vivido. Barcelona: Ed.Seix Barral, 1974.
- Niefanger, Dirk. Produktiver Historismus. Tübingen: Niemayer, 1993.
- Núñez Ramos, Rafael. La poesía. Madrid: Síntesis, 1992.

- Oleza, Joan & Josep Lleus Sirera. Historia i literatures. Valencia: Inst.Alfons el Magnánim, 1985.
- Ortega y Gasset. "El hombre mediterráneo", en Obras completas, Vol. I. Madrid: Revista de Occidente, 1966: 199-200.
- Orozco-Díaz, Emilio. Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española. Madrid: Ediciones del Centro, 1974.
- Pessoa, Fernando. Teoría poética. Barcelona: Júcar, 1985.
- Picht, Georg. Der Begriff der Natur und seine Geschichte. Stuttgart: Klett Cotta, 1989.
- Pirenne, Jacques. Civilizaciones antiguas. Barcelona: Luis de Caralt, 1976.
- Priessnitz, Reinhard. "Literatur und Landschaft", en Die Ware Landschaft. Edit.Friedrich Achleitner. Salzburg: Residenz Verlag, 1977: 25-30.
- Prieto de Paula, Angel L. La lira de arión. Alicante: Univ.de Alicante, 1991.
- Riffaterre, Michael. "Descriptive Imagery", en Yale French studies, 61 (1981): 107-125.
- Ritter, Joachim. Landschaft. Münster: Verl.Aschendorff, 1963.
- Saba, Umberto. Mediterráneas. Traduc. Esther Morillas. Valencia: Pre-Textos, 1991.
- Sánchez Gozalbo, Angel. El paisatge en la literatura valenciana. Castelló: Societá castellonenca de cultura, 1934.
- Savater, Fernando. "Los exilios de Ulises", en II Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1985, 202-205.
- Seva Linares, Antoni. "Divagació sobre el **locus amoenus**", I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983, 273-284.
- Schrader, Ludwig. Sensación y sinestesia. Madrid: Gredos, 1975.
- Simón, César. "Homenaje a Juan Gil-Albert", en I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983, 15-28.

- Smuda, Manfred. Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur. München: W.Fink, 1979.
- Sternberg, Neir. "Ordering the Unordered: Time, Space and Descriptive Coherence", en Yale French studies, 61 (1981): 60-88.
- Stierle, Karlheinz. Petrarcas Landschaften. Krefeld: Scherpe Verlag, 1979.
- Talens, Jenaro. El espacio y las máscaras. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Última poesía en Valencia. Estudio y antología Falcó, José J.Luis & José V.Selma. Valencia: Institución de Alfonso el Magnánimo, 1985.
- Valente, José Angel. Las palabras de la tribu. Mdríd: Siglo XXI, 1971.
- Vernant, Jean-Pierre y otros. El hombre griego. Madrid: Alianza, 1993.
- Villena, J.Antonio de. "Sobre un nuevo clasicismo", I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983, 332-336.
- Woods, M.J. The Poet and the Natural World in the Age of Góngora. Oxford: University Press, 1978.

Bibliografía del capítulo II

- Les actes du colloque sur Raymond Lulle. Fribourg: Université de Fribourg, 1986.
- Alfaro, Rafael. "Experiencia de una despedida", en Cuervo, (noviembre 1980): 11-17.
- Altisench, Marta. "Miró, Salinas y Guillén: Tres poéticas de la claridad", en Homenaje al Profesor Antonio Vilanova. Edit. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, II. 17-39.
- Antología de la poesía latina. Selec. y traduc. de Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar. Madrid: Alianza, 1990.
- Antología de la poesía lírica griega. (Siglos VII - IV a.C.) Selec., prólogo y traduc. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1993.
- Antología de la poesía mediterránea. Primer encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983.
- Antología del poetas valencians. Introducción y selección. E.J. Verger. Valencia: Edic. Alfons el Magnanim, 1983.
- Ar-Rusafi de Valencia. Poemas. Trad. e introd. de Teresa Garulo. Madrid: Hiperión, 1986, segunda edición.
- Badía, Lola. Teoría i práctica de la literatura en Ramón Llull. Barcelona: Quaderns Crema, 1991.
- Badosa, Enrique. "Somos griegos", en I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Vol. I. Valencia: Ajuntament, 1983, 64-68.
- Barceló Torres, Carmen. Otros poetas también valencianos. Valencia: Anubar, 1977.
- Batllo, Miguel. Antología de Ramón Llull. Traduc. y revisión de Ana Savaaetra y Fco. Samaranch. Madrid: Dir. Gral. de Relac. Culturales, 1966.
- Bellveser, Ricardo. Un siglo de poesía en Valencia. Valencia: Prometeo, 1975.

- Braudel, Fernand. *Le mediterrannée: les hommes et l'heritage*. Paris: Arts et metiers graphiques, 1978.
- Brines, Francisco. *Ensayo de una despedida*. Madrid: Visor, 1984.
- . "Gil-Albert: un objeto y un proceder lujosos", en *Calle del aire*, NL, 1977.
- . "La justicia de un homenaje tardío", en *El País*, 3-XII-82.
- . *El otoño de las rosas*. Sevilla: Renacimiento, 1986.
- . "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert", en *Calle del aire*, NL, 1977: 187-275.
- Burckhardt, Titus. *Die maurische Kultur in Spanien*. Muenchen: Callway, 1970.
- Calomarde, Joaquin. *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*. Barcelona: Anthropos con la colab. de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Valencia, 1988.
- Cambo, F. "Un enamorado de Cataluña", en *Joan Maragall: obres completes*, Vol. II. Obra castellana. Barcelona: Edit. Selecta, 1960-61, 1070-72.
- Capdevila, Josep. M. "La poesía de Joan Maragall", en *Joan Maragall: obres completes*, Vol. II. Obra castellana. Barcelona: Edit. selecta, 1960-61, 1015-1028.
- Carbonell, Antoni, Antón Espadaler, Jordi Lovet, y Antonio Tayadella. *Literatura catalana dels inicis als nostres dies*. Barcelona: EDHSA, 1979.
- Carner, Josep. "Prólogo a *Joan Maragall: obres completes*", Vol. I, Obra catalana. Barcelona: Edit. selecta, 1960-1961, 5-61.
- Colinas, Antonio. "Paisaje mediterráneo y teoría lírica", en *Insula*, 444-445, 10.
- Comas, Antoni. *Obra poética de Joan Maragall*. Vol. I-II, Edic. bilingue, traduc. de J.F.Vidal Joví. Madrid: Castalia, 1984.
- Cortés i Orts, Carles. "Entorn a una ordenació temático- mística dels versicles del *Llibre d'amic i d'amat*", en *Actes del nové colloqui*

- internacional de llengua i literatura catalanes, Vol.I. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Monserrat, 1993, 31-45.
- Critical Essays on Gabriel Miró. Edit. Ricardo Landeira. Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979.
- Chalmeta, Pedro. "Estructuras socio-económicas musulmanas", en En torno al 750 aniversario. Antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia. Vol. I. Valencia: Consell de cultura, 1989, 13-53.
- Dagenais, John. "Speech as the Sixth Sense", en Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Monserrat: Publicacions de l'abadía de Monserrat, 1979, 157-169.
- Díez de Revenga, Francisco J. "Gabriel Miró y los poetas del 27", en Homenaje a Gabriel Miró. En el nacimiento centenario de su nacimiento. Alicante: Caja de Ahorros, 1979, 243-263.
- Epalza, Mikel. "Estructura, evolució i esplendor de les taifes valencianes", En torno al 750 Aniversario. Antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia. Vol.I. Valencia: Consell de Cultura, 1989, 129-140.
- Ferrer, Enric. Literatura i societat: País Valencià. Valencia: Eliseu Climent, 1981.
- Ferreres, Rafael. "La situación literaria de Gabriel Miró", en Cuadernos Hispanoamericanos, 356 (febrero 1980): 253-268.
- Fuster, Joan. Literatura catalana contemporànea. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- García Bonafe, Mario. Historia del País valenciano. Madrid: Santillana, 1979.
- García-Gómez, Emilio. Poemas árabe-andaluces. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Gardner, Helen. "The Landscapes of Eliot's Poetry", en Critical Quarterly, 10 (1968): 313-330.
- Garulo, Teresa. Ar-Rusafi de Valencia. Traduc. y estudio introduc. Madrid: Hiperión, 1986.

- Gil-Albert, Juan. Fuentes de la constancia. Introduc. del autor. Barcelona: Ocnos, 1972
- . Fuentes de la constancia. Edic. de Carlos Rovira. Madrid: Cátedra, 1984.
- . Gabriel Miró, remembranza. Madrid: La Torre, 1980.
- . Obra completa en prosa. Vol. I-XII. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1983 -1989.
- . Obra poética completa. Vol.I-III. Valencia: Dip. Provincial de Valencia, 1981.
- Heidegger, Martin. Hoelderlin y la esencia de la poesía Edic., traduc. y comentarios de Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Heise, Hans Juergen. Bilder und Klaenge aus der Al-Andalus. Kiel: Neuer Malik Verlag, 1986.
- Johnson, Roberta. El ser y la palabra en Gabriel Miró. Madrid: Edit.Fundamentos, 1985.
- Laín Entralgo, Pedro. "Prólogo a Joan Maragall: obres completes". Obra en castellano. Barcelona: Edit. selecta, 1960-61, 14-31.
- Landeira, Richard. Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza. Madrid: Castalia, 1972.
- Lorenz, Erika. Das Buch vom Freunde und vom Geliebten. Traduc. y estudio de Erika Lorenz. Zuerich: Artemis Verlag, 1988.
- Lleonart, Josep. "El entusiasmo por la obra de Goethe", en Joan Maragall: obres completes, Vol.II. Obra en castellano. Barcelona: Edit. selecta, 1960-61, 1095-1099.
- Llinares, Armand. Ramón Llull. Prólogo de Joaquín Carreres i Artau. Barcelona: Ediciones 62, 1968.
- Llull, Ramón. Arbre de filosofia d'amor. Edic. de Gret Schib. Barcelona: Edit.Barcino, 1980.
- . Libro del amigo y del amado. Madrid: Edic.Rialp, 1956.

- . Llibre de meravelles. Vol.I-IV. Edic. de Salvador Galmés. Barcelona: Barcino, 1931.
- . Obres de Ramón Llull. Vol.I-VI. Edició facsímil. Estudi Jordi Gaya Esterlich. Mallorca: Miquel Font Editor, 1986.
- . Poesies. Edic. de Ramón d'Alos Moliner. Barcelona: Els nostres classics, 1928.
- Man, P. de. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. New York: Oxford University Press, 1981.
- Maragall, Joan. Elogios. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.
- . Obres completes: I Obra catalana. II Obra castellana. Barcelona: Edi. selecta, 1960-61.
- Marín, Diego. Poesía paisajística española. 1940-1970. Estudio y antología. London: Tamesis Books, 1977.
- Márquez Villanueva, Francisco. La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró. Alicante: Inst.de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990
- Martínez Montávez, Pedro. "Al-Andalus: la alter-identidad", en Revista de occidente 140 (1993): 86-97.
- Miró, Gabriel. El humo dormido. Alicante: Inst.de Cultura "Juan Gil-Albert", Alicante, 1991.
- . Obras completas. Cuarta edi. Madrid: Biblioteca Nueva, 1961.
- Moll, Francesc. "Notes para una valoració del lexic de Ramón Llull", en Textos i estudis medievals. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1982, 165-220.
- Núñez Ramos, Rafael. La poesía. Madrid: Editorial Síntesis, 1992.
- Oleza, Joan & Josep Lleus Sirera. Historia i literatures. Valencia: Inst.Alfons el Magnànim, 1985.
- Orozco-Díaz, Emilio. Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española. Madrid: Ediciones del Centro, 1974.

- Ortiz, Fernando. Introducción a la poesía andaluza contemporánea. Sevilla: Calle del Aire, 1981.
- Palomo, Pilar. La poesía en el siglo XX. Madrid: Taurus, 1990.
- Parés, María. Joan Maragall: Antología poética. Edic. bilingüe. Madrid: Alianza, 1985.
- Payeras, María. La poesía española de posguerra. Mallorca: Prensa universitaria, 1986.
- de la Peña, Pedro. Juan Gil-Albert. Madrid: Júcar, 1982.
- Piera, Josep. Els poetes aràbig-valencians. Valencia: Inst.Alfons el Magnànim, 1983.
- . Poetes de l'orient d'Al-Andalus. Barcelona: Ediciones 62, 1983.
- . Poetes i Poemes de l'orient d'Al-Andalus. Barcelona: Ediciones 62, 1983.
- Prieto de Paula, Angel. La lira de Arión. Alicante: Universidad de Alicante, 1991.
- Poema de Mio Cid. Edic. de Collin Smith. Madrid: Cátedra, 1987.
- Polit, Carles E. "Analogías entre el Llibre d'amic e amat y algunos textos sufíes medievales", en Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica. Monserrat: Publicacions de l'abadia de Monserrat, 1979, 171-180.
- Ramos, Vicente. El mundo de Gabriel Miró. Madrid:Gredos, 1970.
- Reig, Carola. Los escritores del Reino de Valencia. Valencia: Anubar, 1977.
- Reventós, M. "Maragall, correo y vehículo", en Joan Maragall: obres completes, Vol II. Obra castellana. Barcelona: Edit. selecta, 1960-61, 1099-1106.
- Riba, Carles. "El tema de Nausica", en Joan Maragall: obres completes, Vol. II. Obra castellana. Barcelona: Edit. selecta, 1960-61, 1029-1047.

- Rubiera i Mata, Ma.Jesús. "La cultura musulmana: pensament, llenguatge i formes literaries", En Torno al 750 Aniversario. Antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia. Vol. I. Valencia: Consell de cultura, 1989, 97-106.
- . Introducció a la literatura hispano-arab. Alicante: Universidad de Alicante, 1989.
- . "Literatura hispano-árabe", en Historia de las literaturas hispánicas no castellanas. Edit. José M.Díez Bórquez. Madrid: Taurus, 1980.
- Sánchez Gozalbo, Angel. El paisatge en la literatura valenciana. Castelló: Societat castellonenca de cultura, 1934.
- Seva Linares, Antoni. "Divagació sobre el **locus amoenus**", I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983, 273-284.
- Schrader, Ludwig. Sensación y sinestesia. Madrid: Gredos, 1975.
- Schwartz, Henry C. "The Poetry of Nature in Gabriel Miró", en Critical Essays on Gabriel Miró. Edit. Ricardo Landeira. Nebraska: Soc.of Spanish and Spanish-American Studies, 1979, 17-41.
- Simón, Cesar. "Homenaje a Juan Gil-Albert", en I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983, 15-28.
- Soboh, Mahmud. Antología poética de Ibn Jafaya de Alzira. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1986.
- Terry, A. y J.Rafel. Introducción a la lengua y literatura catalanas. Barcelona: Ariel, 1977.
- Última poesía en Valencia. Estudio y antología Falcó, José J.Luis & José V.Selma. Valencia: Institución de Alfonso el Magnánimo, 1985.
- Villena, J.Antonio de. "Sobre un nuevo clasicismo", I Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983, 332-336.
- Woods, M.J. The Poet and the Natural World in the Age of Góngora. Oxford: University Press, 1978.

Bibliografía del capítulo III

- Alvarado Tenorio, Harald. La poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del 50: Angel Gonzalez, J.Caballero Bonald, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Francisco Brines. Bogotá: La Oveja Negra, 1982.
- Arias, Consuelo. "(Un)veiling Desire: Configurations of Eros in the Poetry of Jaime Gil de Biedma", en ALEC, 18 (1993): 113-136.
- Badosa, Enrique. "Sigamos hablando de Júpiter", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 15,17.
- Balsameda Maestu, Enrique. Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- Barón, Emilio. "Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna", en Litoral 163-164 (1986): 130-137.
- Barral, Carlos. Antología poética, selección y prólogo de Juan García Hortelano. Madrid: Alianza, 1989.
- . Años de penitencia. Madrid: Alianza , 1975.
- . Años de penitencia (precedido de dos capítulos inéditos de Memorias de infancia). Barcelona: Tusquets, 1990.
- . Los años sin excusa. Barcelona: Barral Editores, 1978.
- . Cuando las horas veloces. Barcelona: Tusquets, 1988.
- . Diario de "Metropolitano", ed. de Luis García Montero. Granada: Excma. Diputación, 1989.
- . Los diarios, 1957-1989, edición, prefacio y notas de Carme Riera. Madrid: Anaya y Muchnik, 1993.
- . Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares. Barcelona: Lumen, 1970.
- . Lecciones de cosas: veinte poemas para el nieto Malcolm. Barcelona: Edicions 62, 1986.

- . Pel car de fora. Catalunya des del mar. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- . Poesía, selección y estudio de Carme Riera. Madrid: Cátedra, 1991.
- Bayo, Emilio. "La poesía española en sus colecciones: de 1939 a 1975", en Insula, 564 (diciembre 1993): 27-28.
- Benet, Juan. "El efecto Barral", en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 11-15.
- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en Ensayos escogidos, traducción de H.A.Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.
- Bernier, Juan. Poesía en seis tiempos. Madrid: Editora nacional, 1977.
- Bonet, Laureano. "**Laye** y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 3-5.
- . "**Laye** y los escritores de 1950: prehistoria de una generación", en Insula, 488-489 (julio-agosto 1987): 33-34.
- Bousoño, Carlos. "La poesía es comunicación", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 13-14.
- Caballé, Anna. "Nostalgias de un personaje" (El ciclo memorialístico de Carlos Barral)", en Insula, 121 (mayo 1991): 83-97.
- Caballero Bonald, José María. "Barral y el personaje de sus memorias", en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 73-78.
- Campbell, Federico. Infame turba. Barcelona: Lumen, 1971.
- Cano, José Luis. Antología de la nueva poesía española. Madrid: Gredos, 1968.
- . Antología de poetas andaluces contemporáneos. Madrid: Edic. cultura hispánica, 1968.
- . Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama, 1974.

Cañas, Dionisio. "Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas", en Revista de Occidente, 110-111 ((julio- agosto 1990): 101-110.

---. "La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 47-48.

---. El poeta y la ciudad. Madrid: Cátedra, 1994.

---. Volver. (Antología y estudio sobre la obra de Jaime Gil de Biedma). Madrid: Cátedra, 1990

Carnero, Guillermo. El grupo "Cántico" de Córdoba. Madrid: Edit. Nacional, 1976.

---. Introducción a Juan Bernier, Poesía en seis tiempos. Madrid: Edit. Nacional, 1977.

Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha, II. Edic. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1989.

Conte, Rafael. "Carlos Barral o los libros", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 21-22.

"Debate con Carlos Barral" (Coloquio Internacional de la Universidad de Provence), en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 148-160. Traducción de Yvonne Hortet.

Debicki, Andrew. "Critical Perspectives on Contemporary Spanish Poetry", en Studies in 20th. Century Literature. 16, 1, (Winter, 1992): pp. 5-13.

---. Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Madrid: Júcar, 1986.

Edwards, Jorge. "El mar de la memoria", en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 79-84.

Encuentros con el 50. La voz poética de una generación. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, 1990.

Farreras, Francisco. "**Laye**, desde dentro: una experiencia", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 5-6.

García Baena, Pablo. Antes que el tiempo se acabe. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

- . Poesía completa 1940-1980. Introd. de Luis Antonio de Villena. Madrid: Visor, 1982.
- García de la Concha. "Encuentros con el 50. La voz poética de una generación", en Insula 494 (enero 1988): 21-24.
- García Gómez, Emilio. Poemas árabe-andaluces. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- García Hortelano, Juan. "Dos amigos", en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 5-10.
- . El grupo poético de los años 50. (Una antología). Madrid: Taurus, 1978.
- García Lorca, Federico. Epistolario, I, edición de Christoph Maurer. Madrid: Alianza, 1983.
- García Martín, José Luis. La segunda generación poética de posguerra. Badajoz: Diputación Provincial, 1986.
- . Las voces y los ecos. Madrid: Júcar, 1980.
- García Montero, Luis. "Carlos Barral o los matices del conocimiento", en Insula, 523-524 (Julio-agosto 1990): 25-27.
- . "El juego de leer versos", en Litoral, 163-164 (1986): 113-120.
- García Rafols, Julia. "Carlos Barral: la obra inacabada", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 29.
- Gil de Biedma, Jaime. Antología poética, prólogo de Javier Alfaya y selección de Shirley Mangini. Madrid: Alianza, 1981.
- . Diario del artista seriamente enfermo. Barcelona: Lumen, 1974.
- . "Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral", en El pie de la letra. Barcelona: Edit. Crítica, 1980.
- . Las personas del verbo. Barcelona: Seix Barral, 1985, 2a. edi.
- . Volver, ed. de Dionisio Cañas. Madrid: Cátedra, 1990.
- Gimferrer, Pere. "La poesía de Jaime Gil de Biedma", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 54-55.

- Goytisolo, José Agustín. Bajo tolerancia. Barcelona: Llibres de Sinera, 1973.
- . Taller de arquitectura. Barcelona: Lumen, 1977.
- Hernández, Antonio. Una promoción desheredada. Madrid: Zero, 1978.
- Izquierdo, Luis. "El mito de Calafell, refracción urbana", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 24-25.
- Jiménez, José Olivio. Diez años de poesía española, 196-1970. Madrid: Insula, 1972.
- . "Fifty Years of Contemporary Spanish Poetry (1939-1989)", in STCL, Vol.16, 1 (Winter 1992): 15-41. Trans. Peter Browne.
- Jiménez, José Olivio & Dionisio Cañas. Siete poetas españoles de hoy. México: Oasis, 1983.
- Jiménez, Juan Ramón. Antología poética. Edic. de Javier Blasco. Madrid: Cátedra, 1988.
- . Segunda Antología poética. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Jiménez-Fajardo & John C. Wilcox, Edit. After the War: Essays on Recent Spanish Poetry. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988.
- Jiménez Millán, Antonio. "Bajo tolerancia: Del sarcasmo a la utopía", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 67-69.
- . "La ciudad en el tiempo", en Litoral 163-164 (1986): 102-105.
- Jove, Jordi. "Lecciones de cosas y la poesía de Carlos Barral", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 27-29.
- Lanz, Juan José. "Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma", en Insula 523-524 (julio-agosto 1990): 48-52.
- Linares, Abelardo. "Introd. a Mario López", Universo de pueblo. Poesía 1947-1979. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla, 1979, 9-23.
- López, Mario. Antología poética de Bujalance. Córdoba: Diputación Provincial, 1985

- . Museo simbólico. Sevilla: Renacimiento, 1982.
- . Nostalgario andaluz. Córdoba: Public. del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1979.
- Lotman, Yuri M. "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana", en Revista de Occidente. 155 (abril 1994): 5-22.
- Martínez Montávez, Pedro. "Al-Andalus: la alter-identidad", en Revista de Occidente. 140 (enero 1993): 86-97.
- Martínez Ruiz, Florencio. La nueva poesía española. Antología crítica. Madrid: Biblioteca nueva, 1971.
- Masoliver Ródenas, Antonio. "La 'Escuela de Barcelona': la poesía como complicidad y confidencia", en Insula, 523-524 (junlio-agosto 1990):19-21.
- Molina, Ricardo. Elegía de Medina Azahara. Madrid: Agora, 1957.
- . Glosario andaluz. Edic. de Angel Caffarena. Málaga: Librería anticuaria El Guadalhorce, 1968.
- . Obra poética completa, Vol-II. Córdoba: Excma.Diputación, 1982.
- Muñoz Millanes, José. "De homenajes y reflejos: algunas ciudades italianas según Ramón Gaya", en Fin de siglo, 4 (abril 1993): 29-32.
- . "Ramón Gaya en Italia: Venecia y el sentimiento de la pintura", en Revista Hispánica Moderna, (diciembre1994): 543-554.
- Oliart, Alberto. "Carlos Barral: el hombre y el escritor: recuerdos y consideraciones", en Revista de Occidente, 110-11 (julio-agosto 1990):21-50.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas, Vol.VI. Madrid: Alianza, 1983.
- Ortiz, Fernando. "Actualidad de la poesía andaluza contemporánea", en Nueva Estafeta, 55 (1983): 65-67.
- . La estirpe de Bécquer. Jerez de la Frontera: Ed.Fin de siglo, 1982.

- . Introducción a la poesía andaluza contemporánea. Sevilla: Calle del Aire, 1981.
- Palomo, Pilar. La poesía en el siglo XX. Madrid: Taurus, 1990.
- Payeras Grau, María. "Literatura, sociedad anónima", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990):8-13.
- . La poesía española de posguerra. Mallorca: Prensa universitaria, 1986.
- Pike, Burton. The Image of the City in Modern Literature. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Provencio, Pedro. "El grupo poético de los años cincuenta", Revista de Occidente, 512 (febrero 1993): 55-70.
- Puccini, Darío. "Carlos Barral en mis recuerdos y en su poesía", en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 85-92.
- Rico, Francisco. Historia y crítica de la literatura española. Edic. de Domingo Ynduráin. Epóca contemporánea: 1939-1980. Barcelona: Edit. Crítica, 1980.
- Riera, Carme. "Algunas notas sobre la poesía de Carlos Barral, en torno a los recursos lingüísticos", en Homenaje al Profesor Antonio Vilanova. Vol. II. Edit. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, 541-555.
- . La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50. Barcelona: Anagrama, 1988.
- . Hay veneno y jazmín en tu tinta. Barcelona: Anthropos, 1991.
- . "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos: Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma", en Revista de Occidente, 110-111 (julio-agosto 1990): 57-72.
- . "El núcleo poético de la 'Escuela de Barcelona': vocación de modernidad", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 7-8.
- . La obra poética de Carlos Barral. Barcelona: Nexos, 1990.
- . Poesía. (Antología, selección y estudio de la poesía de Carlos Barral). Madrid: Cátedra, 1991.

- Rodriguez, G. "Entrevista a Carlos Barral", en Quimera, 43 (1985): 34-37.
- Rovira, Pere. "Las relaciones generosas: Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 45-47.
- Rubio, Fanny. "El eclipse del poeta Carlos Barral", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 22-23.
- Rubio, Fanny & José Luis Falcó. Poesía española contemporánea (1939-1980). Madrid: Alhambra, 1981.
- Rupérez, Angel. "Indicios de inmortalidad en la niñez. (Wordsworth en Gil de Biedma)", en Insula 523-524 (julio-agosto 1990): 55-57.
- Sala Valldaura, Josep Maria. La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Sánchez, Santiago & Diego José Manuel Tomás. Dos poetas de la generación de los cincuenta: Carlos Barral y José Angel Valente. Granada: Edic. Ubago, 1990.
- Sanz Villanueva, Santos. Historia de la literatura española. El siglo XX. Barcelona: Ariel, 1988, 3a. edic.
- Silver, Philip. "Nueva poesía española: La generación Rodríguez-Brines", en Insula 270 (mayo 1969): 1, 14.
- Schwarz, Reingard. Die Dichtergruppe Cántico und ihre Zeitschrift (1947-1957). Wien: Boehlau Verlag, 1989.
- Soria Olmedo, Andrés. "Gil de Biedma, lector", en Litoral 163-164 (1986): 99-102.
- Subirats Rueggeberg, Eduardo. La flor y el cristal. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Urbano, Manuel. Andalucía en el testimonio de sus poetas. Madrid: Akal, 1976.
- . Antología consultada de la nueva poesía andaluza. Sevilla: Aldebarán, 1980.
- Villena, Luis Antonio de. Pablo García Baena. Poesía completa 1940-1980. Estudio. Madrid: Visor, 1982.

Virallonga, Jordi. "De un abrir y cerrar los ojos (Una aproximación a la obra poética de José Agustín Goytisolo)", en Insula, 523-524 (julio-agosto 1990): 60-61.

Zambrano, María. Pensamiento y poesía en la vida española. Madrid: Endymion, 1987.

Bibliografía del capítulo IV

I. Brines

a) Libros de poesía

Las brasas. Madrid: Adonais, 1960.

Las brasas. Valencia: Hontanar, 1971.

El santo Inocente. Madrid: Poesía para todos, 1965.

Palabras a la oscuridad. Madrid: Insula, 1966.

Aún no. Barcelona: Llibres de Sinera, 1971.

Insistencias en Luzbel. Madrid: Visor, 1977.

Poemas excluidos. Sevilla: Renacimiento, 1985.

El otoño de las rosas. Sevilla: Renacimiento, 1986.

Insistencias en Luzbel. Altea: Edi. Aitana, 1994. Edic. de José Francisco Martín.

La última costa. Barcelona: Tusquets, 1995.

b) Recopilaciones y antologías

Ensayo de una despedida. Poesía 1960-1971. Barcelona: Plaza-Janés, 1974. (Estudio de Carlos Bousoño).

Ensayo de una despedida. Poesía 1960-1981. Madrid: Visor, 1984.

Selección propia. Madrid: Cátedra, 1984. (Prólogo del autor).

Antología poética. Madrid: Alianza, 1986. (Selección, prólogo y bibliografía de José Olivio Jiménez)

Poemas a D.K.. Sevilla: Mágico Intimo, 1986.

El rumor del tiempo. (Antología poética). Madrid: Mondadori, 1989.
(Selección y prólogo de Dionisio Cañas).

Antología poética. Bogotá: Tiempo presente, 1990. (Selección y
prólogo de Harold Alvarado Tenorio)

Espejo ciego. Antología poética. Valencia: Consell Valencia de
Cultura, 1993. (Selección y prólogo de Alejandro Duque Amusco).

La rosa della notte. (Antología poética). Firenze: Cadmo, 1993.
(Prólogo de Gabriele Morelli).

c) Ensayos y artículos

Brines, Francisco. Cesar Manrique: una obra ecológica. Madrid:
Galeria Theo, 1982.

---. Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos
Bousoño). Valencia : Pre -Textos, 1995.

---. "El primer cervantista: Mayans y Siscar", en Cuadernos
hispanoamericanos. 297 (1975): 1-17.

---. "Recuerdo de un viejo aficionado: Gerardo Diego", en Diario 16.
18.5.91.

---. "Universalidad y aventura del collage" en Papier collés - Collages.
Univ.de Valencia (1988): 9-17.

d) Bibliografía sobre la obra de Brines

Albi, José. "Francisco Brines: Sensualidad y plenitud", en Las
Provincias, 25 abril 1987: 29.

Aldrich, Mark Cannon. A Poetics of Search and Paradox: The Poetry
of Francisco Brines. Diss. Amherst, University of
Massachusetts, 1991. Ann Arbor: UMI, 1991, 9120846.

- Alfaro, Rafael. "Experiencia de una despedida", en Cuervo, (noviembre 1980): 11-17.
- . "Francisco Brines", en Una llamada al misterio. Cuatro poetas de hoy. Barcelona: Edic. D.Bosco, 1975: 11-30.
- Amorós, Amparo. "El otoño de las rosas", en El País, 4.6.1987: 25
- Amusco, Alejandro. "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", en Cuadernos Hispanoamericanos, 346, (Abril 1979): 52-74.
- . "Francisco Brines, la estética de la nada y del sufrimiento", en Insula, 376, (Marzo 1978): 1,12.
- Bellveser, Ricardo. "Francisco Brines", en Un siglo de poesía en Valencia. Valencia: Prometeo, 1975: 151-158.
- . "Una presentación (in)necesaria", en Las Provincias, 27.4.1987: 29.
- Benítez Reyes, Felipe. "Algunos aspectos de la poesía de Francisco Brines", en Fin de Siglo, 8 (1984): 76.
- Benson, Douglas, K. "El amor contra la nada: Pedro Salinas, Francisco Brines y la tradición clásica española", en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 15, 1 (Fall 1990): 1-18.
- . "Convenciones de lenguaje y alusiones literarias en la poesía de Francisco Brines: Insistencias en Luzbel", en Hispania, 69, 1, (March 1986): 1-11.
- . "Memory and Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines", en Modern Languages Notes, 99, 2, (March 1984): 308-326.
- Bousoño, Carlos. "La poesía de Francisco Brines", en Poesía poscontemporánea. Madrid: Júcar, 1985: 21-114.
- . "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", Prólogo a Brines, Francisco. Ensayo de una despedida. Barcelona: Plaza & Janés, 1974: 9-94.
- . "Un poeta incesantemente profundo", en Papeles de Campanar, I (2), (Junio-Agosto), 1987: 79-84.

- Bradford, Carole A. "Francisco Brines and Claudio Rodríguez : Two Recent Approaches to Poetic Creation", en Crítica Hispánica, 2 (1981): 29-40.
- . "El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines", en Cuadernos Hispanoamericanos, 381 (Marzo 1982): 640-8.
- Burdiel, Isabel. "Entrevista a Francisco Brines", en Cuervo, (noviembre 1980): 25-41.
- Cano, José Luis. "La poesía elegíaca de Francisco Brines: Palabras a la oscuridad", en Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama, 1974: 93-198.
- Cañas, Dionisio. "La mirada crepuscular", en Poesía y percepción. Madrid: Hiperión, 1984: 23-80.
- . "Palabras preliminares para un homenaje", en Peña Labra, (Cantabria), 57, (Primavera 1986): 11-12.
- . "Francisco Brines: Plenitud y entusiasmo de un canto otoñal", en Insula, 485-86, (abril-mayo 1987): 32-33.
- . El rumor del tiempo. (Antología, selección, y prólogo). Madrid: Mondadori, 1989.
- Colinas, Antonio. "Equilibrio de Francisco Brines", en Cuadernos Hispanoamericanos, 302 (agosto 1975): 479-481.
- Cooks, María. "Francisco Brines and the Rebirth of Conceit in Spanish Contemporary Poetry", en Studies in Twentieth Century Literature, 16, No. 1 (Winter 1992): 5-13.
- Corral, Pedro. "Brines: Sólo la experiencia del amor nos puede acercar a la ilusión de eternidad", en ABC, 12.4.1987: 51.
- Debicki, Andrew P. "Francisco Brines. Texto y lector", en Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Barcelona: Júcar, 1982: 55-81.
- Defarges, Ricardo. "Francisco Brines, poeta esencial", en Cuadernos Hispanoamericanos, 207 (Marzo 1967): 514-524.

- Domínguez, Salvador. "Me importa la poesía en función de la vida", en Hoja del Lunes, (15 Junio 1987): 16.
- Fernández Palacios, Jesús. "Francisco Brines o la necesidad de la poesía", en Fin de Siglo, 2-3, 1982: 30-34.
- Gallego, Vicente. "Claves para una visión del amor en Francisco Brines", en Las Provincias, (25 de abril 1987): 29-30.
- . "El tema del amor en la poesía de Francisco Brines", en Hora de poesía, 51-52 (mayo-agosto, 1987): 55-66.
- García Delgado, F. "La pasión del crepúsculo (Sobre El otoño de las rosas, de Francisco Brines)", en Cuadernos Hispanoamericanos, 461, (1988): 155-158.
- García Martín, José Luis. "La poesía completa de Francisco Brines", en Cuadernos Hispanoamericanos, 420, (Junio 1985): 194-200.
- . "Francisco Brines", en La segunda generación de posguerra. Badajoz: Diputación, 1986: 138-142, 262-269, 325-335.
- García Nieto, José. "El otoño de las rosas", en ABC Literario, 28.2.1987: 13.
- Huelbes, Elvira. "La poesía es siempre preguntar", en El Mundo, 10.3.1995.
- Jiménez, José Olivio. "Una poesía de la desposesión: Ensayo de una despedida de Francisco Brines", en Diálogos (México), 75 (junio 1977): 24-27.
- . "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad", en Prólogo a Brines, Francisco. Antología poética. Madrid: Alianza, 1986.
- . "Una ética del vivir", en Peña Labra (Cantabria), 57 (Primavera 1986): 17-19.
- . "La poesía de Francisco Brines (sobre **Las brasas**)", en Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1972: 417-475.
- . "Realidad y misterio en Palabras a la oscuridad (1966), de Francisco Brines", en Diez años de poesía española. Madrid: Insula, 1972: 175-204.

- Jover, José Luis. "La obra completa de Francisco Brines", en Pueblo, 2 febrero 1975.
- Mantero, Manuel. "Francisco Brines y los perros que ladran", en Poesía española contemporánea. Madrid: Plaza & Janés: 199-200.
- Martín, Francisco José. "Rosas rojas para el Angel Negro. Ontología, ética y estética en la poesía de Francisco Brines." (Ensayo sin publicar).
- . "El sueño roto de la vida. La poesía del conocimiento de Francisco Brines." Diss. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Martinez-Falero, Luis. "El lugar de la memoria. (Una poética del desencanto en la obra de Francisco Brines), en Barcarola, 42-43 (julio 1993): 179-199.
- Mena Cantero, Francisco. "Francisco Brines: Ensayo de una despedida", en Cal, 7 (enero 1975): 25-26.
- Molina Campos, Enrique. "Nota de conjunto sobre la poesía de Brines", en Hora de poesía, 1 (1978): 22-27.
- Moliner, Luis. El objeto invisible. Diss. Graduate School of the City University of New York, 1989. Ann Arbor: UMI, 1989, 9000717.
- Mudrovic, W. Michael. "Ekphrasis, Intertextuality and the Reader in Poems by Francisco Brines and Claudio Rodríguez", en Studies in Twentieth Century Literature, 14, 2, (Summer 1990): 279-300.
- Muñoz, Jacobo. "La palabra contemplativa de Francisco Brines". (En torno a Las brasas), en La caña gris, 2 (otoño 1960): 6-10.
- Nantell, Judith. "Francisco Brines, Aún no: Poetry as Knowledge", en Romance Quarterly, 31.4.1984: 413-424.
- . Judith. "Modos de ser en Insistencias en Luzbel de Francisco Brines", en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 12, 1, (Autumn 1987): 33-55.
- . The Poetry of Francisco Brines: the Deconstructive Effects of Language. Lewigsburg: Bucknell University Press, 1994.

- . "Retracing the Text: Francisco Brines Poemas excluidos", en Studies in Twentieth Century Literature, 13, 2, (Summer 1989): 195-214.
- . "Writing and Reading: Dialectical Correlatives in Francisco Brines, s Insistencias en Luzbel." Ed. by Jiménez-Fajardo, Salvador & John C. Wilcox, en After the War: Essays on Recent Spanish Poetry. Boulder: Society of Spanish & Spanish American Studies, 1988: 83-97.
- Núñez, A. "Encuentro con Francisco Brines", en Insula, 242, (enero 1967): 4.
- Ortiz, Fernando. "Francisco Brines, un clásico vivo", en Diario 16, 5.6.1987: 4-5.
- . "La poesía meditativa de Francisco Brines", en Estafeta literaria, 551 (noviembre 1974): 139.
- Palomo, María del Pilar. La poesía en el siglo XX (desde 1939). Madrid: Taurus, 1988: 133-138.
- Peña, Pedro J. de la. "Francisco Brines: un encuentro", en Nueva Estafeta, 31-32 (junio-julio 1981): 84-86.
- . "La sombra del padre en Francisco Brines", en Las Provincias, 23 abril 1987: 28.
- Pérez Fernández, Francisco. Los espejos vacíos: Introducción a una lectura de Francisco Brines. Diss. State University of New York, Stony Brook, 1989. Ann Arbor: UMI, 1990, 9021076.
- Persin, Margaret. "Insistencias en Luzbel, de Francisco Brines, en Poesía española de los años 50 y 60. Madrid: Porrúa, 1986.
- . "Sexual Politics: The Image of Self and Other in Three Poems by Francisco Brines", en Perspectives on Contemporary Literature, 11, 1985: 87-92.
- Puchol, Vicente. "Francisco Brines: poeta ético", en Las Provincias, 25 de abril 1987: 29.
- Romaguera, Miguel. La Edad de Oro: Grecia (en la poesía de Hölderlin, Leopardi, Cernuda y Brines). Separata de Millars (Colegio universiatrio de Castellón), VIII (1985).

- Sánchez de Meras, A. "Francisco Brines: *El tiempo es mi gran tema central . . .*", en Papers, abril 1987: 13.
- Senabre, Ricardo. "Un poema de Francisco Brines", en Letras de Deusto. Número Homenaje a Ignacio Elizalde, 19, 44, (mayo-agosto 1989): 299-309.
- Silver, Philip. "New Spanish Poetry: The Rodriguez-Brines Generation", en Book Abroad, 42 (1968): pp. 211-214. (Traducido en Insula), 270 (mayo 1969): 1,14.
- Simón, César. "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines", en Cuadernos de Filología. Universidad de Valencia (junio 1971): 63-70.
- . "Ética de la estética en la poesía de Brines", en Las Provincias, 25 de abril 1987: 29-30.
- Suñén, Luis. "Inteligencia y emoción", en El País, 2 de junio 1987: 31.
- Tenorio, H.Alvarado. "Con Francisco Brines", en Cuervo, (noviembre 1980): 19-23.
- Villar Ribot, Fidel. "La mirada del tiempo: En torno a El otoño de las rosas de Francisco Brines", en Hora de Poesía, 51-52, (May-Aug. 1987): 67-77.
- Villena, Luis Antonio de. "De luz, de tiempo, de palabras, de hombres. Sobre la poesía de Francisco Brines", en Insula, 338 (enero 1975): 4-5.
- . "El gran año de Francisco Brines", en Insula, 42, 488-89, (Julio-agosto, 1987): 18-9.
- . "Sobre Insistencias en Luzbel y la poesía de Francisco Brines", en Papeles de Son Armadans, 89, (junio 1978): 213-22.

e) Homenajes

- Cuervo. Cuaderno de Cultura. (Valencia), 1 (noviembre 1980). Burdiel, Isabel, (ed.).
- Peña Labra (Cantabria), 57 (Primavera 1986).

II. General

- Ackerman, Diane. Una historia natural de los sentidos. Traduc. Cesár Aira. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Aldrich, Robert. The seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy. London: Routledge, 1993.
- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1965.
- Alvar, Manuel. Símbolos y mitos. Madrid: C.S.I.C., 1990.
- Antología de la poesía lírica griega. Estud.y traduc. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1993.
- Azorín. Castilla. Madrid: Biblioteca Nueva, 1983.
- Bachelard, Gaston. The poetics of space. Traduc. María Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.
- Badosa, Enrique. "Somos griegos", en Encontre d'escriptors del Mediterrani. Valencia: Ajuntament, 1983. Vol.I, 64-68.
- Ballester, Manuel. Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo. Madrid: Taurus, 1980.
- Barceló Torres, Ma.del Carmen. Otros poetas también valencianos. Valencia: Anubar, 1977.
- Baudelaire, Charles. Las flores del mal. Traduc. Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza, 1993.
- Beaujour, Michel. "Some paradoxes of description", en Yale French studies, 61 (1981): 27-59.
- Bertrán, Juan Bautista. Me canta el mar. Prólogo de Guillermo Díaz-Plaja. Valencia: Diputación Provincial, 1956.
- Blanchot, Maurice. El espacio literario. Traduc. V. Palant y J.Jenkins. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. New York: Oxford University Press, 1973.

- Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético (El símbolo). Madrid: Gredos, 1981.
- Buisine, Alain. "The first eye", en Yale French studies, 61 (1981): 261-275.
- Bozal, Valeriano. Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid: Visor, 1987.
- Beverly John. Against Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Burghess, Antonio. Editorial en, Mediterranean Review, I (1970): 3.
- Burton, S.H. The Criticism of Poetry. London: Longman, 1983.
- Cacciari, Massimo. El ángel necesario. Traduc. Zósimo González. Madrid: Visor, 1989
- Calomarde, Joaquín. Juan Gil-Albert, imagen de un gesto. Madrid: Anthropos, 1988.
- Calvo Carilla, José Luis. Quevedo y la generación del 27 (1927-1936). Valencia: Pre-Textos, 1992.
- Castro Flórez, Fernando. "El corazón de la infancia. La misión poética de Rilke", en Cuadernos hispanoamericanos, 499 (1992): 39-50.
- Cernuda, Luis. Las Nubes / Desolación de la quimera. Ed.L.A.de Villena. Madrid: Cátedra, 1984.
- . La realidad y el deseo. México D.F.: F.C.E., 1979.
- Ciplijauskaité, Biruté. Novísimos, postnovísimos clásicos: la poesía de los 80 en España. Madrid: Orígenes, 1990.
- Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Ed.Labor, 1988.
- Deleuze, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Traduc. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 1986.
- . Proust y los signos. Traduc. F.Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.

- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. Diálogos. Traduc. J.Vázquez. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- Deutsch, Karl-W. "Informationsmaschine Metropole", en Knille, F. y Nerlich, M. Medium Metropole. Berlin: Winter Univ.verl., 1986: 157-172.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Ensayo sobre comunicación cultural. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Dilthey, Wilhelm. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig: Reclam, 1991.
- Eros literario: Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Univ.Complutense, 1986.
- Ferrater Mora, José. El ser y la muerte. Madrid: Alianza, 1988.
- Foucault, Michael. La inquietud del sí. Historia de la sexualidad III. Traduc. Tomás Segovia. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1987.
- . Tecnologías del yo. Introduc. Miguel Morey. Traduc. Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós, 1991, segunda edic.
- . El uso de los placeres. Historia de la sexualidad II. Traduc. Martí Soler. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1986.
- . La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I. Traduc. Ulises Guñazú. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1987, decimoquinta edic.
- Gadamer, Hans-G. Poema y diálogo. Traduc. D.Najmías y J.Navarro. Barcelona: Edisa, 1993.
- . Verdad y método. Salamanca: Edic. Sígueme, 1991.
- García Berrio, Antonio. Teoría de la literatura. Madrid: Cátedra, 1989.
- García Martín, José L. La poesía figurativa. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- García Montero, Luis. "El juego de leer versos", en Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos. Málaga: Litoral, 1986, 113-120.

- Gardner, Helen. "The landscapes of Eliot's poetry" en Critical Quarterly, 10 (1968), 313-330.
- Gil-Albert, Juan. Obra poética completa, tomo III. Valencia: Inst. Alfons el Magnanim, 1981.
- Grimm, Gunter E., Breymayer, Ursula y Erhart, Walter (Ed.). "Ein Gefühl von freierem Leben", en Deutsche Dichter in Italien. Stuttgart: Metzlersche Verlb., 1990.
- Guarner, Luis. Valencia. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- Hamon. "Rhetorical Status of the Descriptive", en Yale French studies, 61 (1981): 1-26.
- Hargrove, Nancy Duvall. Landscape as Symbol in the Poetry of T.S. Eliot. Jackson: University Press of Mississippi Press, 1978.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. Madrid: F.C.E., 1985.
- . Sein und Zeit. Tübingen: Niemayer, 1979.
- Henighan, Tom. Natural space in literature. Ottawa: The golden dog press, 1982.
- Hillbrand, Bruno. "Poetischer, philosophischer und mathematischer Raum", en Ritter, Alexander (ed.). Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt: Wiss.Buchges., 1975, 417-464.
- Hughes, Brian. Luis Cernuda and the Modern English Poets. Alicante: Universidad de Alicante, 1987.
- Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1972.
- . Diez años de poesía española: 1960- 1970. Madrid: Insula, 1972.
- . "Fifty Years of Contemporary Spanish Poetry (1939-1989), en Studies in 20th Century Literature. 16, 1, (Winter, 1992): 15-41.
- Juarroz, Roberto. Poesía y realidad. Valencia: Pre-textos, 1992.
- Kavafis, Konstantino. Poesías completas. Traduc. José María Alvarez. Madrid: Hiperión, 1988, 15ª edic.
- Kerbat-Orecchioni, Catherine. L'enunciation. De la subjetivité dans la langue. Paris: A.Colin, 1980.

- Laín Entralgo, Pedro. Teoría y realidad del otro. Madrid: Alianza, 1988.
- Lázaro Carreter, Fernando. De Poética y poéticas. Madrid: Cátedra, 1990.
- Le Guern, Michel. La metáfora y la metonimia. Traduc. Augusto de Galvez-Cañero. Madrid: Cátedra, 1990, quinta edic.
- Lehrmann, Wilhelm. Dichtung als Dasein. Hamburg: Wegner Verlag, 1956.
- Lobsien, Eckhard. Landschaften in Texten. Stuttgart: Metzlersche Ver., 1981.
- Lutwak, Leonard. The Role of Place in Literature. Syracuse: Syracuse Univ.Press, 1984.
- Man, Paul de. "The Literary Self as Origin: the Work of Georges Poulet", en Blindness and Insight. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, 2nd. Edit, 79-101.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1989
- Marín, Diego. Poesía paisajística española 1940-1970. London: Tamesis Book, 1977.
- Martinez Cuitiño, Luis. "El reflejo del mundo en la obra de Luis Cernuda", en Revista de literatura, tomo XLV, No.90 (1983): 127-148.
- Martinez Torrón, Diego. "Rainer Maria Rilke: metamorfosis y alucinación", en Cuadernos hispanoamericanos, 319, (1977): 5-36.
- Moliner, Maria. Diccionario de uso del español, I y II. Madrid: Gredos, 1977.
- Nantell, Judith. "The Quest(ioning) of Epistemological Ground: The Spanish Generation of 1956", en Studies in Twentieth Century Literature, 13, 2, (Summer 1989): 195-214.
- Neruda, Pablo. Confieso que he vivido. Barcelona: Ed.Seix Barral, 1974.

- Niefanger, Dirk. Produktiver Historismus. Tübingen: Niemayer, 1993.
- Nietzsche, Friedrich. Crepúsculo de los ídolos. Traduc. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1993, duodécima edic.
- . La gaya ciencia. Traduc. Charo Crego. Madrid: Akal, 1988.
- Nolte, Josef. "Nietzsche und Italien", en Akten des deutsch-italienischen Nietzsche Kolloquiums, Tübingen Nov. 1987. Tübingen: Stauffenberg, 1990: 85-95.
- Nuevo Diccionario ilustrado de la lengua española. Barcelona: Sopena, 1970.
- Nuñez Ramos, Rafael. La poesía. Madrid: Síntesis, 1992.
- Ortega y Gasset. "El hombre mediterráneo", en Obras completas, Vol. I. Madrid: Revista de Occidente, 1966: 199-200.
- Persin, Margaret. Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60. Madrid: Porrúa, 1986.
- . Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader. Lewisburg: Bucknell University Press, 1987.
- Poulet, George. Studies in Human Time. Westport: Greenwood Press, 1956.
- Priessnitz, Reinhard. "Literatur und Landschaft", en Die Ware Landschaft. Edit. Friedrich Achleitner. Salzburg: Residenz Verlag, 1977: 25-30.
- Prieto de Paula, Angel L. La lira de arión. Alicante: Univ.de Alicante, 1991.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Edit. Alex Preminger. Princeton: New Jersey, 1974.
- Riffaterre, Michael. "Descriptive Imagery", en Yale French studies, 61 (1981): 107-125.
- Ritter, Joachim. Landschaft. Münster: Verl.Aschendorff, 1963.
- Rorty, Richard. La filosofía y el espejo de la naturaleza. Traduc. Jesús Fernández Zuñiga. Madrid: Cátedra, 1979.

- Rovira, Carlos. Fuentes de la constancia, Antología de Juan Gil-Albert. Madrid: Cátedra, 1984.
- Sánchez Barbudo, Antonio. Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado. Barcelona: Lumen, 1981.
- Sartre, Jean-Paul. "Temporality", en Being and Nothingness. Secaucus: Citad Press, 1977: 83-146.
- Seferis, Yorgos. Diálogo sobre la poesía. Trad.y prólogo J.A.Moreno. Madrid: Ed.Júcar, 1989.
- Séneca. De la brevedad de la vida. Madrid: Ed.Mediterráneo, 1975.
- Schrader, Ludwig. Sensación y sinestesia. Madrid: Gredos, 1975.
- Siles, Jaime. "La última poesía española escrita en castellano: Rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización", en Novísimos, Postnovísimos, Clásicos: La poesía de los 80 en España. Edic. Biruté Cipliauskaitė. Madrid: Orígenes, 1990.
- Smith, Barbara Hernstein. Poetic Closure: A Study of How Poems End. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Sollers, Philippe. La escritura y la experiencia de los límites. Traduc. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos, 1978.
- Sternberg, Neir. "Ordering the Unordered: Time, Space and Descriptive Coherence", en Yale French studies, 61 (1981): 60-88.
- Sureda, Vicente. "Los sistemas postparmenídeos", en La filosofía presocrática. Valencia: Univ.de Valencia, 1978: 223-270.
- Talens, Jenaro. El espacio y las máscaras. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Trías, Eugenio. Tratado de la pasión. Madrid: Taurus, 1984.
- Ugarte, Michael. "Luis Cernuda and the Poetics of Exile", en Modern Language Notes, 101 (1986): 325-341.
- Valente, José Angel. Las palabras de la tribu. Barcelona: Tusquets Edit., 1994.

Vattimo, Gianni. La sociedad transparente. Traduc. Teresa Oñate.
Barcelona: Paidós, 1990.

Woods, M.J. The Poet and the Natural World in the Age of Góngora.
Oxford: Oxford Univ.Press, 1978.

Zambrano, Maria. La confesión: género literario. Madrid: Mondadori,
1988.

Bibliografía del apéndice crítico

- Alborg, Juan Luis. Sobre crítica y críticos. Madrid: Gredos, 1991.
- Beverly, John. Against Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Burton, S.H. The Criticism of Poetry London: Longmans, Green and Co., 1950.
- Cañas, Dionisio. Poesía y Percepción. Madrid: Hiperión, 1984.
- Cuesta Abad, José Manuel. Teoría hermenéutica y literatura. Madrid: Visor, 1991.
- Culler, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1992.
- Derrida, Jacques. Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1989.
- Eagleton, Terry. Literary Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Estética de la recepción. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1987.
- Fokkema, D.W & Elrud Ibsch. Teorías de la literatura del siglo XX. Madrid: Cátedra, 1988.
- García Berrio, Antonio. Teoría de la literatura. Madrid: Cátedra, 1989.
- Hamilton, Carlo. Nuevo lenguaje poético de Silva a Neruda. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1965.
- Holquist, Michael. Bakhtin and his World. London & New York: Routledge, 1990.
- Interpretation and Overinterpretation. Edit. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Iser, Wolfgang. Der Akt des Lesens. Muenchen: Fink Verlag, 1976.
- Jakobson. Roman. Linguística y poética. Madrid: Cátedra, 1985.
- Jauss, Hans Robert. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

- . Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- . Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Konstanz: Universitätsverlag, 1987.
- Lázaro Carreter, Fernando. De Poética y poéticas. Madrid: Cátedra, 1990.
- . Estudios de poética. Madrid: Taurus, 1979.
- Leitch, Vincent B. American Criticism from the Thirties to the Eighties. New York: Columbia University Press, 1988.
- Lotman, J.M. Die Struktur literarischer Texte. München: Fink Verlag, 1972.
- Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: a Report of Knowledge. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, octava ed.
- Marchese, Angelo & J. Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1989.
- Olsen, Stein Haugom. The End of Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Pagnini, Marcello. Estructura literaria y método crítico. Madrid: Cátedra, 1992.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix-Barral, 1986.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Edt. Alex Preminger. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Pozuelo Ivancos, José María. Teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra, 1989.
- The Reader and the Text. Ed. Susan R. Suleiman & Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Reader-Response Criticism from Formalism to Poststructuralism. Ed. Jane Tompkins. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1988.
- Segre, Cesare. Semiotics and Literary Criticism. Paris: Mouton, 1973.

---. Structures and Time. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

Selden, Raman. Contemporary Literary Theory. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989.

Scheffler, Israel. Más allá de la letra. Traduc. de José Vericat. Madrid: Visor, 1991.

Talens, Jenaro, José Romera Castillo, Antonio Tordera, y Vicente Hernández Esteve. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1988, Cuarta edición.