

ORDEN Y DESORDEN: LA CONDICION POSMODERNA
EN LA POESIA DE FRANCISCO BRINES

by

Elsy Cardona-Johnson
B.A., Universidad Pedagógica, Bogotá, 1973
M.A., University of Kansas, 1989

Submitted to the Department of Spanish and
Portuguese and the Faculty of the Graduate
School of the University of Kansas in partial
fulfillment of the requirements for the degree
of Doctor of Philosophy.

Professor in Charge

Committee Members

Date Defended: May 25, 1995

C 1995

Elsy Cardona-Johnson

A la memoria de mi madre, Lila Cortés de Cardona, quien me enseñó el amor a las palabras.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis agradecimientos de manera especial al profesor Andrew Debicki por su invaluable orientación y apoyo, a los profesores Michael Doudoroff y Sharon Feldman por su eficiente labor como lectores de esta disertación, y, finalmente, a mi esposo Tom y a nuestra hija Sara por su paciencia y cariñosa disposición durante este proceso.

CONTENIDO

Introducción	1
Capítulo I: Fragmentación del sujeto poético, pérdida del tiempo como progresión, esquizofrenia y posmodernismo en <u>Las brasas</u>	35
Capítulo II: El regreso al pasado en <u>Materia narrativa inexacta</u> : ¿nostalgia o ironía?	68
Capítulo III: Posmodernismo cultural en <u>Palabras a la oscuridad</u>	106
Capítulo IV: La iconoclasia cultural como método de conocimiento en <u>Aún no</u>	126
Capítulo V: El lenguaje como heurística en <u>Insistencias en Luzbel</u>	160
Conclusión	196
Notas	198
Bibliografía	208

ABSTRACT

Orden y desorden: La condición posmoderna en la poesía de Francisco Brines

Elsy Cardona-Johnson

Francisco Brines, generacionalmente ubicado dentro de la segunda posguerra, es considerado un clásico de la poesía española contemporánea. Los poetas de esta generación, llamada del "conocimiento," empiezan a escribir alrededor de 1956 y publican hacia la mitad de los años sesenta.

Por estar ubicada históricamente en la mitad del siglo, esta poesía manifiesta conexiones con el mundo y la estética anterior como posterior a ella. Las primeras han sido ampliamente estudiadas por los críticos. Sin embargo, las conexiones con el mundo y la estética posteriores a ella apenas empiezan a ser exploradas. Es el propósito de este trabajo investigar las manifestaciones que del mundo y la estética posmoderna se hallan presentes en la poesía de Brines. Para tal estudio se ha tenido en cuenta la definición que hace Katherine Hayles de la cultura y la estética postmodernas como una lucha constante entre orden y desorden, manifiesta en la desnaturalización de los conceptos del tiempo y lo humano, el contexto y el lenguaje.

El primer capítulo estudia la ruptura del sistema temporal y la fragmentación de la voz poética en Las brasas (1960) como manifestación de la condición esquizofrénica de la vida contemporánea. El segundo capítulo investiga la reescritura de diferentes contextos históricos en Materia narrativa inexacta (1965) como manifestación de la tendencia en el arte posmoderno a borrar las diferencias entre arte culto y arte popular. El tercer capítulo explora el problema de la ambigüedad referencial en el hablante de Palabras a la oscuridad (1966) como manifestación del indeterminismo y la pluralidad del significado que caracteriza a la cultura posmoderna. El cuarto capítulo estudia la creciente presencia de la autorreferencialidad y de la pregunta retórica en el hablante de Aún no (1971) para señalar su necesidad de revisar viejos valores culturales y, así, enfrentar su realidad histórica presente. Finalmente, el capítulo quinto investiga el uso del lenguaje como tema y como arte (metalenguaje) en Insistencias en Luzbel (1977) para revelar la íntima conciencia que tiene el individuo posmoderno acerca del engaño de su propio sistema epistemológico.

INTRODUCCION

Entre las desastrosas consecuencias que tuvo la Guerra Civil (1936-1939) para España se cuenta el haber interrumpido violentamente el desarrollo normal de la literatura en las últimas generaciones (del Río 520). Cerca de medio millón de españoles tuvo que emigrar al término de la guerra, entre ellos muchas de las grandes figuras poéticas del modernismo y de otros movimientos de la entre guerra.¹ Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, y Pedro Salinas, entre otros, optarían por el exilio (Jiménez 1992, 15-16). Otros morirían: Miguel de Unamuno en el 36, Antonio Machado en el 39; Federico García Lorca, asesinado por Nacionalistas en el 36, se convertiría en una de las primeras víctimas de la falange franquista; en 1942, Miguel Hernández, joven poeta de origen campesino, moriría en prisión víctima de una tuberculosis causada por el frío y el hambre (del Río 520). España quedó, así, huérfana de mentores que pudieran guiar a las nuevas generaciones (Jiménez 1992, 15).

La poesía era, pues, un lujo difícil de justificar en estos momentos. La escasa producción poética de la época, como podría esperarse, era de carácter

nacionalista y buscaba elevar la moral de los españoles (Debicki 1994, 55). A pesar de esta tendencia general hacia el verso social, prevaleciente durante los años de la guerra y los inmediatamente anteriores a ella--y que en efecto se extendería hasta los años 50--se dieron algunos ejemplos de revistas que buscaron compensar la falta de figuras líderes y mantener viva la poesía en la década del 40 al 50 (Debicki 1994, 55; Jiménez 1992, 16). Así, la revista Garcilaso (1943-46), editada por José García Nieto, publicaba, entre otras, la obra de un grupo de poetas auto-denominados "Juventud Creadora" cuyo postulado era regresar a un formalismo neoclásico al estilo de Garcilaso de la Vega, en oposición a la escritura de vanguardia y a la Generación del 27. La actitud de deliberado desconocimiento de los desastres y el terror de la guerra en estos poetas, unida a un lenguaje elegante, y al regreso a una retórica y formas clásicas que no cabían dentro del contexto histórico del momento, provocó su rechazo, y rápida sustitución por otras tendencias literarias (Debicki 1994, 58; Jiménez 1992, 16).

Surgió entonces un grupo de poetas de tendencia modernista, que pretendió dar continuidad a la obra de Rubén Darío y a la de la generación del 27, especialmente a la de Guillén, rememorado en el nombre de la revista,

Cántico (1947-49), alrededor de la cual se consolidó el grupo (Debicki 1994, 58). Bernier, García Baena, Molina, Julio Aumente son algunos de los nombres asociados con esta tendencia.

Otro grupo paralelo al de los Garcilasistas y al grupo Cántico, fue el formado alrededor de la revista Espadaña, fundada en 1944, con Eugenio de Nora y Victoriano Crémer a la cabeza. Este grupo dio expresión poética al sufrimiento individual y a la sentida preocupación por los problemas del momento. Así, la voz poética de un Eugenio de Nora sería de tono existencialista y solidario mientras que la de Victoriano Crémer sería de carácter tremendista y mucho menos formal (García de la Concha y Sánchez Zamarreño 1987, 71). Su protesta en contra de la tiranía formal del soneto era, para ellos, también una manera de protestar contra la tiranía del régimen de Franco (Jiménez 1992, 17-19). La abierta posición política de este grupo daría origen a lo que se conoció poco después como "poesía social" y que habría de dominar el panorama de la poesía española durante la década de los cuarenta (Jiménez 1992, 18; Debicki 1994, 59).

Otro grupo de poetas, llamados con reservas la "generación del 36" o los "poetas de la República", estaba compuesto por Juan Gil-Albert, Luis Felipe

Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Carmen Conde, German Bleiberg, Idelfonso Manuel Gil, José Luis Cano (Jiménez 1992, 19). Estos poetas habían sido activos durante el breve período de la República (1931-1936). Su poesía quiso recuperar, de cierto modo, el espíritu noventaiochista que había sido callado por la generación del 27. Sus preocupaciones eran pues la patria y la religión; sus temas eran la intimidad amorosa y los sucesos cotidianos y familiares (Jiménez 1992, 18). El peruano César Vallejo, en su fase social, sirvió de inspiración a estos poetas que buscaban un lenguaje abierto, menos metafórico para expresar sus intereses (19).

Por su parte, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre-- dos importantes poetas de la generación del 27 que habían decidido quedarse en España después de la guerra-- contribuyeron significativamente al desarrollo de la poesía social, introduciendo en ésta una atmósfera de realismo, conciencia existencial e historicismo (Jiménez 1992, 17). Hijos de la ira: Diario íntimo, de Alonso, y Sombras del Paraíso, de Aleixandre, ambos publicados en 1944, encarnaron la nueva misión de la "poesía como comunicación" que le atribuyera Victoriano Crémer, en la declaración que hiciera de su poética para la Antología consultada de la joven poesía española de Francisco Ribes

(1952, 65). En 1955, Aleixandre anuncia memorablemente que la poesía " ... es el cántico del hombre en cuanto situado, es decir, en cuanto localizado; localizado en un tiempo, en un tiempo que es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios" (1955, 8).

Esta poesía, motivada más por el contenido (dilemas personales, problemas sociales) que por la forma, tiende al verso libre de características narrativas y de ecos bíblicos, a la anécdota, a una forma directa de hablar, al lenguaje cotidiano (Debicki 1994, 60; Jiménez 1992, 17; Bousoño 1966, 551-76). Es la época de la "rehumanización" de la poesía, de la poesía hecha para la "inmensa mayoría", según lo enuncia Blas de Otero: "demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla" (Ribes 1952, 179). Gabriel Celaya, otro poeta social, enfatiza sobre la necesidad de cantar a lo inmediato: "Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa" (43). José Hierro, a su vez, se adhiere a este principio testimonial de la poesía: "El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social. Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo, porque los males que nos acechan ... proceden de los hechos" (107). Aunque Hierro reconoce la importancia de

la forma, el tono y la rima, y la necesidad de coherencia de la obra poética, sólomente José María Valverde y Carlos Bousoño--quien ayudara a teorizar el moto de "poesía es comunicación" lanzado por Aleixandre--reconocerían la naturaleza estética de la poesía (Debicki 1994, 61; Jiménez 1992, 20-21).

Muchos poetas sociales, sin embargo, abusaron del moto "poesía es comunicación," llevando el lenguaje al extremo de consigna política.² La poesía realista y comprometida se convirtió en un dogma que censuraba a todos aquellos que no se opusieran al Régimen franquista, silenciando de esta manera otras formas de expresión poética (Debicki 1994, 88; Jiménez 1992, 21). A pesar de la censura dominante, hubo algunos casos de "oposición" a la dictadura de la poesía social. El más ingenioso de ellos, a mi parecer, fue el del postismo, surgido en 1945--un año posterior a la fundación de Espadaña--y cuya voz más original estuvo representada por Edmundo de Ory. A través de la experimentación artística estilo vanguardista, y de un saludable ejercicio lúdico, este movimiento alcanzó a sacudir un poco--aunque sin mayores consecuencias en el momento--el estancado ambiente poético en que estaba sumida la poesía española de la inmediata posguerra (García de la Concha y Sánchez Zamarreno 1987, 73; Jiménez 1992, 21).

Hacia los años cincuenta el panorama económico español empezó a mejorar sustancialmente. Se abrieron las fronteras de España al turismo internacional. Se permitió a muchos españoles viajar a otros países europeos en busca de oportunidades de trabajo. Estos trabajadores emigrados enviaban dinero a los familiares que habían dejado en España. El dinero extranjero proveniente del turismo y de los españoles emigrados contribuyó grandemente a la recuperación económica de España (Ugarte, Ugarte y McNerney 1992, 177). Hubo un creciente interés de inversionistas extranjeros, especialmente de los Estados Unidos. Junto con la recuperación económica se introdujeron también nuevos gustos y costumbres extranjeras, como el cine y la música popular, cuyo impacto fue aún mayor dado el crecimiento de una clase media industrial y el desarrollo de centros urbanos (Debicki 1994, 98).³

La censura del Régimen bajo Manuel Fraga Iribarne, que en 1966 asumió el cargo de Ministro de Información y Turismo, también se suavizó (Ugarte, Ugarte y McNerney 1992, 177). Las nuevas leyes de prensa permitieron la importación de literatura extranjera y el acceso a la obra de autores españoles emigrados o a la de aquellos cuyas obras habían sido censuradas antes (Debicki 1994, 98-99). La creación de premios literarios como el Premio

Adonáis, instituido en 1943, y cuyo prestigio aumentó con el tiempo, ofrecía un incentivo a los escritores jóvenes (ibid. 99).

En esta nueva atmósfera crecieron los poetas que más tarde vendrán a formar la multifacética generación del cincuenta.⁴ La tendencia ha sido a agrupar a los poetas de acuerdo con su fecha de nacimiento. Así, esta generación la compondrían aquellos poetas nacidos entre 1924 y 1939 (Debicki 1992, 99). A pesar de que la poesía social seguía vigente en la década del 50, los críticos ya percibían un cambio de rumbo en la estética de este grupo naciente de poetas (Debicki 1982, 16). Fue necesario entonces agrupar a estos poetas en antologías y estudios. En 1972, José Olivio Jiménez ofreció una posible lista de nuevos poetas en su libro Diez años de poesía española, 1960-1970, basándose en tres importantes antologías del momento para elaborar su lista. La primera de ellas fue la publicada por Francisco Ribes en 1963 bajo el título Poesía última y que incluye solamente a cinco poetas (Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José A. Valente). La segunda, publicada por José Batlló en 1968 y titulada Antología de la nueva poesía española incluía a diecisiete poetas entre ellos a Francisco Brines. Finalmente, la última antología considerada por Jiménez fue la de José María

Castellet en 1970 y cuyo título, Nueve novísimos causó gran polémica en el momento. La lista ofrecida por Jiménez en 1972, a partir de las antologías mencionadas, incluye tanto a poetas jóvenes como a poetas de generaciones anteriores. Entre los jóvenes Jiménez incluye a Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Angel Valente, Angel González, Jaime Gil de Biedma, José M. Caballero Bonald, Carlos Barral, Carlos Sahagún, Rafael Soto Bergés y Angel Crespo. De generaciones anteriores incluye a Carlos Bousoño, José Hierro y Vicente Aleixandre. Diez años más tarde, Jiménez reportaría que de esta primera lista, los primeros cinco poetas vendrían a ser reconocidos posteriormente por la crítica como los representantes más sobresalientes de esta generación (Jiménez 1992, 24).

Otras antologías y estudios contribuyeron al conocimiento y diseminación de la obra de estos poetas. Entre las antologías vale la pena citar la de Juan García Hortelano titulada El grupo poético de los años 50 (Una antología) (1978), la de Antonio Hernández, publicada en el mismo año que la de García Hortelano, con el título Una promoción desheredada: la poética del 50, y la importante selección con estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, Poesía española contemporánea (1939-1980) (1981). Estudios como el de José Luis Cano

publicado en 1974 bajo el título Poesía española contemporánea: Las generaciones de posguerra confronta la obra de nueve poetas de la primera posguerra y once de la segunda, señalando la convivencia de estas dos generaciones como el segundo caso en la historia de la poesía española después de las generaciones del 98 y del 27 (7-18). De gran importancia en el conocimiento de los rasgos definitorios de la poética de esta generación así como de la contribución individual de estos poetas fueron también los estudios de José Olivio Jiménez, Diez años de poesía española (1960-1970) (1972), y el ensayo introductorio de Bousoño a la colección poética de Francisco Brines publicada en 1974 con el título Ensayo de una despedida. Entre los estudios más valiosos y que más ha contribuido al desarrollo de la crítica poética actual se encuentra el estudio de Andrew Debicki, Poetry of Discovery: The Spanish Generation of 1956-71 (1982)-- traducido más tarde al español con el título Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971 (1986)-- en el que se estudian los conceptos de la poesía como proceso, y la creciente relación poeta-poema-lector en varios poetas de esta generación. En la misma dirección se encuentra el incisivo estudio de Margaret Persin titulado Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader (1987). Todos estos críticos coinciden en señalar la

década de los 60 como la época en que estos autores publican sus obras más significativas: Angel González publica Palabra sobre palabra en 1965, José Angel Valente publica Sobre el lugar del canto (1963) y La memoria de los signos (1966), Francisco Brines, Palabras a la oscuridad (1966), Claudio Rodríguez, Alianza y condena (1965), y Jaime Gil de Biedma, publica Moralidades en 1966.

Esta nueva generación de poetas, motivada por el deseo y la necesidad de rescatar a la poesía del flagelo de la poesía social, se pronuncia en contra del principio de "la poesía como comunicación", lema de la generación anterior, y establecen su propio principio poético: "la poesía como conocimiento" del que no se excluye la comunicación, siempre y cuando ésta no supedita la experiencia poética del conocimiento (Bousoño 1974, 14-16; Jiménez 1992, 22; Debicki 1994, 100-101).

He aquí las declaraciones que hacen algunos de estos poetas para la antología, Poesía última (1963) de Francisco Ribes en las que se ilustra claramente su poética del conocimiento. Afirma Claudio Rodríguez: "Creo que la poesía es sobre todo, participación. Nace de la participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de

conocer. ... El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra" (87). José Angel Valente declara: "la poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema" (160). Brines, en entrevista concedida a Isabel Burdiel declara: "La poesía no es un espejo sino un desvelamiento. En ella nos hacemos a nosotros mismos; no buscamos allí reconocernos sino conocernos" (1981, 31).

La poesía de esta generación del conocimiento es, pues, una poesía comprometida a mantener un diálogo constante consigo misma y con el mundo en un intento por explorar la más íntima realidad del hombre y de su historia a través del ejercicio poético. Se observa, así, en estos poetas un compromiso con el acto poético como proceso, no como producto (Debicki 1994, 133). Como proceso buscan la revelación, el conocimiento del individuo y de la humanidad en sí. En esta búsqueda, lector y lenguaje jugarán papeles muy importantes. El lector se convertirá en un co-creador de la obra poética. El lenguaje será un medio de conocimiento y comunicación, pero un medio ineficiente (Persin 1987, 19). La búsqueda de conocimiento y comunicación se vuelve así, una

búsqueda metapoética, en la que el verso y la estrofa dejan de ser el centro de la obra poética, y es necesario buscar unidad en el poema entero o en la obra total. En este momento, la rima y el metro dejan de ser importantes, el poema se vuelve narrativo. El lenguaje debe lograr su máxima expresividad a través del uso de un léxico cotidiano y de un tono conversacional. El poema, la anécdota se convierten en un pretexto para la expresión individual (Bousoño 1974, 25-32).

Todas estas características poéticas han sido identificadas últimamente por los críticos con el concepto de posmodernidad, entendido éste como un fenómeno cultural que se ha venido desarrollando a lo largo del siglo, pero que se ha hecho más evidente en las últimas décadas y que tiene que ver con los vertiginosos avances tecnológicos, especialmente en el campo de comunicación en el mundo occidental (Hayles 1990, 265-295). Esta condición posmoderna del hombre contemporáneo, como lo señala José Olivio Jiménez, favorece la pluralidad y el sincretismo en el estilo, en oposición al ideal de originalidad máxima por el que abogaban los modernistas. Ante el rechazo a la tradición que promovieron los modernistas, el artista contemporáneo ha aprendido a aceptar su pasado, no para repetirlo sino para reciclarlo, a veces de manera paródica, a veces no,

pero siempre con la conciencia de que el enfrentarse a su pasado es uno de los requisitos indispensables en su búsqueda de conocimiento (1992, 34). Para Jiménez, esta apertura hacia su pasado, y hacia la integración estética, ha contribuido en el arte posmoderno a borrar las barreras entre el arte culto y el arte popular, y, en consecuencia, ha contribuido a borrar las barreras entre los diferentes géneros literarios como se puede comprobar en la creciente tendencia al verso libre, de estilo narrativo en la poesía contemporánea.

Francisco Brines (Valencia, 1932), es, a mi modo de ver, el poeta de la generación del 50 que mejor ha logrado cerrar estas brechas tanto a nivel temático como estilístico. Los temas del tiempo y el amor, del lenguaje y la poesía son temas universales e impercederos que, sin embargo, adquieren una contemporaneidad inusitada en Brines a través de un estilo poético personal y único.

La obra de Brines--especialmente, para mí, su obra comprendida entre 1960 y 1977, y esto lo explicaré un poco más adelante--ha logrado dar una inequívoca expresión lírica a la condición posmoderna del hombre contemporáneo. Brines ha hecho de su poesía una poesía eje, una especie de aleph borgiano, en la que se funden el pasado y el futuro, lo culto y lo popular. Así,

encontramos en su poesía conexiones tanto con la tradición inmediatamente anterior (poesía social y aún con Juan Ramón, Cernuda, Machado) como con la generación inmediatamente posterior, la de los novísimos.

Su obra poética incluye siete libros: Las brasas (1960), Materia narrativa inexacta (1965), Palabras a la oscuridad (1966), Aún no (1971), Insistencias en Luzbel (1977), Poemas excluidos (1984), y El otoño de las rosas (1986).⁵

Además de estas publicaciones, la obra de Brines se ha recogido en antologías y compilaciones que permiten ver la evolución de su obra de una manera integral. Por otro lado, como anota Dionisio Cañas en su propia antología del autor, estas antologías y compilaciones resultan ser de gran ayuda para el lector y el estudioso de Brines ya que van acompañadas de prólogos e introducciones que contribuyen de manera significativa a la comprensión de la poética del autor (1989, 6). La primera de estas recopilaciones es Ensayo de una despedida (1974) que incluye la obra del autor publicada entre 1960 y 1971. Esta edición va precedida de un amplio prólogo, ya citado, de Carlos Bousoño, e incluye dos poemas nuevos: "Poeta póstumo" que se agrega a Aún no y "En la República de Platón" que pasa a ser parte de El Santo Inocente, cuyo título, a su vez, se cambia por el

de Materia narrativa inextacta. Una nueva edición de esta recopilación se publica en 1984 bajo el mismo título (Ensayo de una despedida), sin el prólogo de Bousoño, pero añadiendo el libro más reciente del autor en este momento, Insistencias en Luzbel (1977). Dicha edición incluye una breve "nota preliminar" en la cual el autor advierte al lector acerca de variaciones en los títulos de algunos poemas en Palabras a la oscuridad (12 poemas) y en Aún no (5 poemas) con respecto a la edición de 1974. En este mismo año, 1984, Brines publica una Selección propia, en la cual incluye un extenso y valioso ensayo sobre su poesía titulado "La certidumbre de la poesía." En 1986 José Olivio Jiménez selecciona y prologa Antología poética que incluye el último de los libros de Brines entonces publicados, Poemas excluidos (1984), e incorpora algunos poemas de su futuro libro El otoño de las rosas. El Mágico Intimo publica también en 1986, en su número 7, Poemas a D.K. que consiste en selección personal de poemas de tema amoroso. Los poemas que componen esta selección provienen en su mayoría de Palabras a la oscuridad (13 poemas), algunos cuantos de Aún no (5 poemas) e Insistencias en Luzbel (6 poemas), y otros cuantos anticipados de El otoño de las rosas (3 poemas). Finalmente, Dionisio Cañas introduce y selecciona su antología titulada El rumor del tiempo

(1989). La antología busca reconstruir una "posible autobiografía poética del autor", organizada hábilmente, como se ha mencionado anteriormente, no en orden cronológico de aparición sino de acuerdo con las diferentes "edades del hombre": infancia, juventud, madurez y vejez (6-7). Otras dos antologías son la publicación bilingüe (español-portugués) de José Bento, Ensaio de uma despedida (1987), con introducción de José Olivio Jiménez, y la segunda, una antología publicada por editorial Visor en 1984 bajo el título Poesía 1960-1981.

Para el presente estudio, sin embargo, sólo tendré en cuenta su obra poética entre 1960 y 1977, por considerarla un bloque monolítico tanto a nivel temático como estilístico. Los títulos de estas obras son ya en sí bastante sintomáticos de la cosmovisión del poeta. Las brasas (1960) insinúa el principio heraclitiano del origen del mundo a través del fuego. Materia narrativa inexacta (1965) nos remite al Verbo, al lenguaje como principio de la historia del hombre, a la vez que nos alerta acerca de la inexactitud de la misma por la naturaleza poco confiable del instrumento utilizado (el lenguaje) para narrarla. Palabras a la oscuridad (1966), sugiere la búsqueda que sigue a la creación del Verbo, la infructuosa búsqueda de la verdad que degenera en el monólogo estéril con lo desconocido. Aún no (1971)

continúa sugiriendo la búsqueda del principio y del fin, anticipando un fin que aún no llega. Finalmente, Insistencias en Luzbel (1977) nos regresa a la dicotomía bíblica del bien y del mal, pero con un giro inesperado, un giro que destaca el mal por encima del bien.

Las obras publicadas posteriormente, por el contrario, no constituyen, para mí, parte de esta unidad y por lo tanto irían mejor en un estudio aparte. Poemas excluidos (1984), por ejemplo, es una colección de poemas sin unidad temática ni cronológica.⁶ Poemas a D.K. (1986) consiste en una colección personal de temática amorosa, extraída de varios libros, y que da testimonio explícito de una relación vivida en los 60. Finalmente, El otoño de las rosas (1986) introduce una visión más afirmativa de la vida, visión que me parece rompe la unidad con la obra comprendida en este estudio. Me interesa más aquí explorar el proceso que viene antes de este cambio y que quizá conduce al él.⁷

El vivo interés que la obra de Brines ha despertado entre críticos y lectores se puede comprobar, por un lado, en el número de premios que le han sido otorgados: Premio Adonáis de poesía, concedido en 1959 por su obra Las brasas, premio de la Crítica en 1966 por Palabras a la oscuridad, y recientemente tres premios consecutivos por su última obra, El otoño de las rosas. Entre estos

últimos están el Premio Nacional de Poesía recibido en 1986, y poco después, el premio de Letras Valencianas.

Entre los estudios críticos más importantes sobre la obra de Brines deben anotarse los siguientes. En primera instancia, de gran relevancia es el prólogo de Bousoño a Ensayo de una despedida (1974). Se trata de uno de los estudios críticos más amplios y profundos sobre la obra de Francisco Brines comprendida entre 1960 (Las brasas) y 1971 (Aún no). En éste el crítico analiza la poesía de Brines desde la perspectiva de lo que él llama "la verdadera realidad" de los poetas de la segunda posguerra, es decir la de "la persona en la sociedad", enfatizando con este lema tanto lo individual como lo colectivo en la poesía de estos poetas (33). Bousoño explica la tendencia metafísica en la poesía de Brines como consecuencia de esta preocupación suya por todo lo que concierne al género humano. Estilísticamente, Bousoño destaca una serie de procedimientos "invisibles" (rupturas del sistema lingüístico) en la poesía de Brines que hacen parte de su técnica evocativa. Entre éstos, señala Bousoño el poema narrativo exento de metáfora pero rico en conceptos. Así mismo, destaca el símbolo disémico encadenado, heredado de Machado, que le sirve a Brines para transformar el lenguaje ordinario (narrativo) y crear nuevos significados (50).⁸ Otro de los aciertos

de Bousoño ha sido el señalar la novedosa técnica de las superposiciones temporales en Brines que vienen a hacer también parte de esta "ruptura del sistema."⁹

José Olivio Jiménez, por su lado, en Cinco poetas del tiempo (1964), ya intuía en la poesía temprana de Brines dos de las características que más tarde serán identificadas por Katherine Hayles como típicas del ser posmoderno: la conciencia de su transitoriedad (su presente es un tiempo prestado, su futuro se le agota antes de poder usarlo) y la íntima conexión entre esta conciencia y el conocimiento de sí mismo y de su historia (Hayles 1990, 279-282). Jiménez habla de un centro espiritual desde el cual se ha conformado Las brasas, centro que "parece ser la serenidad resignada con que se contempla y se medita el paso del tiempo, pero siempre desde dentro y a lo largo de una existencia humana intransferible" (1964, 401). En esta concepción de la validez de la realidad en cuanto resultado de "una experiencia concretada sobre un ser irreductible e individual" encuentra Jiménez ecos de Kierkegaard. De igual manera conecta Jiménez a Brines con Machado en cuanto a su visión de la existencia humana como un camino que el hablante debe recorrer sólo, y con Rilke en la mirada nostálgica de la infancia como un hogar ("casa") seguro. Jiménez considera esta actitud de desalentada

resignación como una especie de salvación del caos y la incoherencia del mundo.¹⁰

Alejandro Amusco, por su parte, considera que "como consecuencia del acoplamiento del "yo" a la incesante corriente del mundo, siempre en perpetuo dinamismo, el hombre, en su conciencia, adoptará una postura fundamentalmente ética" (1979, 53). Esta posición hará de esta poesía, una poesía experiencial que entraña, a menudo, una visión crítica personal del ser humano, que en ocasiones se hace satírica (53). Amusco encuentra también relaciones diacrónicas entre la poesía de Francisco Brines y la larga tradición elegíaca en la poesía española: Manrique, Garcilaso, Quevedo dentro de los clásicos, y dentro de los contemporáneos, Machado, Cernuda, Hierro y Bousoño, entre otros. Así mismo, destaca acertadamente la función de la mirada y de los sentidos en general como medio de "constatación del mundo" en la poesía de Francisco Brines.¹¹ En la misma línea de Bousoño, Amusco anota también el carácter "híbrido" (racional e irracional) de la poesía de Brines, el cual radica en su capacidad de "emocionarnos sin que la hayamos entendido" (59). Amusco, añade a las técnicas de ruptura del sistema señaladas por el crítico mencionado, la técnica de la superposición significacional inversa que "supone la intensificación

del sentimiento que comporta un término cualquiera debido a su desplazamiento conceptual sobre otro que está cargado asimismo de efectividad" (63).¹² Finalmente, entre los aspectos estilísticos también destacados por Amusco en la poesía de Brines se encuentran la tendencia a la elipsis, el uso de un léxico cargado de reminiscencias poéticas para el lector ("amor", "olvido", "luz", "sombra" ...), el uso del símbolo disémico, y de las superposiciones y yuxtaposiciones espacio-temporales (68).

Luis Antonio de Villena también ha contribuido a la crítica de Francisco Brines con varios artículos. En "De luz, de tiempo, de palabras, de hombres. Sobre la poesía de Francisco Brines," el crítico señala la naturaleza meditativa de la poesía de Brines, el biografismo derivado de la experiencia, la búsqueda de la belleza a través de la expresión poética, el problema del tiempo y la contrarrespuesta afirmativa del hablante explícita en su deseo de vivir, además de algunos aspectos satíricos en la obra de Brines (1975, 4-5). En "Sobre Insistencias en Luzbel y la poesía de Francisco Brines," Villena extiende sus afirmaciones sobre la obra previa de Brines a Insistencias en Luzbel, su más reciente libro en ese momento (1978, 223-22). Enfatiza aquí la figura recurrente del hombre viejo en Las brasas como

símbolo del Tiempo, y el surgimiento de la preocupación metafísica de la mano con la elegía meditativa. De Palabras a la oscuridad destaca su paradójico carácter luminoso en la apasionada entrega a la vida, al amor y a la belleza en este libro. En Aún no reconoce la sátira como un ingrediente novedoso en la poesía de Brines que lo pone en contacto con los epigramistas del Siglo de Oro y con otros representantes de esta tradición como Catulo y Marcial. En Insistencias en Luzbel, ve Villena una profundización en la cosmovisión del poeta que radica ahora en la inquisición acerca de la experiencia de la muerte, el olvido, la nada. Esta inquisición trae consigo ciertas variaciones: la tendencia a la transformación del mito y a la despersonalización.

Alfonso Sanz Echevarría contribuye en 1977 con un amplio y abarcador artículo en el que hace un recorrido por la obra de Brines señalando los aspectos de ésta que perduran o que cambian en Insistencias en Luzbel. El crítico señala, por ejemplo, cómo el acostumbrado símbolo disémico utilizado en Las brasas se transforma en Insistencias en un símbolo monosémico. Para Sanz Echevarría el hablante, en vez de insinuar su desengaño vivencial como lo hacía antes, ahora lo expresa directamente. Otro de los aspectos que cambian para Sanz Echevarría es la presencia del viejo: el hablante deja de

identificarse con él, el viejo deja de ser el protagonista del poema, para pasar a ser una presencia más aleatoria y difícil de interpretar. Otros aspectos señalados por Sanz Echevarría incluyen el tema del amor mercenario, el paisaje clásico, la anticipación de la muerte y el vacío de la nada como elementos centrales de la primera parte de este libro. Quizás una de las contribuciones más originales de este crítico sea el señalar el empleo de una estructura aparente y una profunda en la organización de este libro. De acuerdo con esta estructura, el poeta utiliza dos poemas para tratar de un mismo tema; un primer poema (estructura profunda) que resume la experiencia cosmovisionaria del autor y luego otro poema complementario (estructura aparente) en el que se realizan las experiencias cosmovisionarias del primero. Sanz Echevarría también señala acertadamente el carácter "ensayístico" en los títulos de algunos de los poemas, y una actitud moralizante con respecto a los temas de Dios y de la culpabilidad.

Carole Bradford también ve en la destrucción de mitos tradicionales en Insistencias en Luzbel la creación de un nuevo mito personal, el del autor, y con éste, la creación de una nueva dialéctica poética. En esta nueva dialéctica entra la presencia, en términos de Bousño, de

un alter ego, un "tú" a quien se dirige el hablante, que Bradford ve como una muestra de la trágica dualidad del hablante que al querer sobreponerse al tiempo resulta irremediablemente anclado en él (1982, 643). El lector también entra a participar en esta nueva dialéctica, y es entonces cuando el hablante es más consciente aún de que las palabras, a pesar de su imperfección e ineficacia, "son el único código auténtico y válido entre poeta y lector" (647).

Margaret Persin también ha contribuido con valiosos estudios sobre la poesía de Brines. Además del importante estudio sobre Brines en su ya mencionado libro Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader (1987), su artículo, "Sexual Politics: The Images of Self and Other in Three Poems of Francisco Brines" aporta una analogía novedosa. A partir de las relaciones entre las diferentes personas pronominales, se estudia la relación erótica como símbolo del acto de la escritura, y sus implicaciones con el deseo humano de inmortalidad expresado en estos tres poemas: "Sucesión de mí mismo," "Transtorno en la tormenta" y "Sábado."

Dionisio Cañas, a su vez, se aproxima a la obra de Francisco Brines desde una perspectiva fenomenológica a partir de la mirada poética del autor. Se consideran desde este punto de vista ciertas imágenes poéticas, la

metafísica del voyeurismo y la imagen del espejo. Finalmente en la antología que hace Cañas de la poesía de Brines, Cañas confirma de nuevo la visión existencialista que otros críticos ya han anotado en el hablante briniano: una íntima conciencia acerca la transitoriedad de su vida, la cual Cañas ve como un suceder de las edades del ser humano: infancia, juventud, madurez y vejez (1989, 7). En su introducción a dicha antología, Cañas describe al hablante poético briniano como un "hombre posmoderno que ha asumido ya su condición de transeúnte solitario por el fluir del tiempo" (5).

Otra investigadora prolífica de Brines es Judith Nantell con tres excelentes artículos sobre su poesía, y un libro bastante reciente. Su libro titulado The Poetry of Francisco Brines: The Deconstructive Effects of Language (1994) es el primer estudio comprensivo dedicado exclusivamente a la obra de Brines que liga su poesía a la estética posmoderna. Nantell analiza el conflicto entre las diferentes voces poéticas en Brines como manifestaciones del incesante devenir del presente en pasado, y de la irreversible finitud de la existencia humana.

Otros dos estudios importantísimos sobre la obra de Brines lo constituyen los ya mencionados Poetry of Discovery, the Spanish Generation of 1956-1971 (1982) de

Andrew Debicki, y el de Margaret Persin, Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader (1987) que exploran la relación tripartita, poeta-texto-lector y el naciente concepto en la generación del 50 de la obra poética como proceso en vez de producto.

Finalmente, debe mencionarse también el reciente estudio de Christine Arkinstall titulado: El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald (1993) que explora la poesía de estos autores desde una perspectiva nuevohistoricista. En este estudio, la autora ve la actitud elegíaca en la poesía de Brines como íntimamente ligada a su condición personal de homosexual reprimido bajo el estado franquista. La actitud elegíaca en Brines, ampliamente señalada por diferentes críticos, constituye para Arkinstall no tanto un lamento de lo que el tiempo se lleva como de "lo que la sociedad del Régimen le quita" (21). Aunque considero éste un estudio novedoso, y sin duda valioso como interpretación histórica, el presentar la actitud elegíaca en Brines como metáfora de su homosexualidad reprimida por el régimen franquista, reduce, en mi opinión, esta poesía a un asunto local y le resta su bien reconocida universalidad.¹³

Los estudios hechos hasta el momento sobre la poesía

de Brines tienden a analizar esta poesía desde la perspectiva estética de la segunda posguerra en relación con la primera. Es mi propósito en este estudio mirar más bien hacia adelante, después de la posguerra y explorar la rica y estrecha relación que esta poesía revela con respecto al momento posmoderno, considerando la tendencia en la poesía de esta generación a la pluralidad y el indeterminismo.

Dada estas tendencias en la poesía española contemporánea, los críticos e historiadores han visto la necesidad de reconsiderar la validez del método de clasificación generacional y sustituirlo por otro más justo y verídico, basado en tendencias estilísticas (Cañas 1985; Jiménez 1992; Debicki 1994). Este procedimiento permitiría exponer a la luz conexiones intergeneracionales que revelarían la paradójica tendencia a la continuidad dentro de la diversidad, y que confirmarían la práctica en la estética posmoderna del reciclaje, la integración y el sincretismo estilístico en la poesía española de este siglo. Propone Jiménez:

In the light of that proposed by Cañas and Debicki, I should like to add ... two further reasons that could support this same appraisal of postmodernity in contemporary Spanish poetry. One, still external and general, would call attention to the fact that postmodernity is, as we said above, defined in terms of pluralism and diversity If this is admitted, isn't this what is offered not only

by the marked diversity of the poets of the 80s, but also by the confluence of all three generations of contemporary Spanish poetry? ...

Our second argument, which points more toward the interior of the poetic phenomenon, would have to be formulated from the use of récit as the pivot of poetic structuring, which indeed is nothing foreign to the last fifty years of Spanish poetry. Here we must think of the thesis of Jean-François Lyotard, which convincingly underscores the significance of narrativity in the fields of culture, from the most technical and scientific to the most artistic and pedagogical. In his above-mentioned text (La condition postmoderne: rapport sur le savoir) there is a fundamental chapter, titled "Pragmatics of Narrative Knowledge"... . Here the author's observations on art and literature will give the impression to one versed in contemporary Spanish poetry of being based (at least in part) on the diversely nuanced practice of narrative discourse by many poets of the 50s Generation--above all Francisco Brines, Juan Gil de Biedma, and Angel González. (1992, 36-37)

Un valiosísimo y excelente trabajo en la exploración de estas tendencias ya lo ha hecho Andrew Debicki en su reciente obra, antes citada, Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond (1994). En su estudio, Debicki considera, sin embargo, que las condiciones de pluralidad e indeterminismo del texto poético asociadas con esta particular definición de posmodernismo no se dan totalmente en la poesía española sino hasta la década de los 70 con la aparición de los novísimos.

Dice Debicki sobre la Generación del 56, como él

prefiere llamarla:

... Derived no doubt from the new poetics of this time, the simultaneously narrative and self-conscious texts that tipify it invite us to focus on their progressive manipulation of reality and language and, to some extent, to share and continue it. As they do so, they form a part of a rebellion against the notion of language as static and authoritarian, and hence against the prevalent discourse preceding them.

Does all this make the poems in question postmodern? Any answer depends, I suspect, on one's definition. We can call them that if we see postmodernity, with Lyotard and Hutcheon, as based on the view of the poem as a source of events rather than a product, or as a "textualization" of reality (Hutcheon 93-94; Lyotard 81). If, on the other hand, we define the postmodern text as necessarily plurisignificant or indeterminate, and stress its arbitrariness and avoidance of any stable meanings, the term may not quite fit. Most of this poetry, grounded on individual experience and philosophical meanings, still reflects some quest for closure. In this sense we might say that the poetry of this era is more modern than its authors' underlying poetics, which move beyond the premises of modernity. During the 1970s the fundamental shifts that occurred in the poetry would move Spanish poetry onto clearly new ground. We can call this new poetry truly postmodern, according to certain uses and definitions. (1994, 133).

Es mi opinión que la búsqueda de resolución que mucha de esta poesía manifiesta no excluye la pluralidad ni el indeterminismo de su significado(s). Precisamente por su compromiso con el conocimiento, esta es una poesía abierta, una poesía que incluye múltiples significados, en vez de excluírlos. Con el fin de explicar cómo es

posible encontrar pluralidad e indeterminismo dentro de una estructura aparentemente coherente, es decir, que parece corresponder a un significado único, he recurrido a la teoría del caos. Esta teoría estudia originalmente los principios del orden y el desorden en sistemas complejos como los termodinámicos, meteorológicos, o epidemiológicos. Tradicionalmente, el desorden se consideraba como un enemigo del orden, y la linealidad y la coherencia como requisitos indispensables de un sistema ordenado y estable. Sin embargo, con el rápido desarrollo de los sistemas de comunicación, la creciente concienciación acerca de los problemas del globo terrestre, y la consiguiente preocupación por las pequeñas fluctuaciones que afectan estos sistemas, los conceptos de orden y desorden han adquirido otras connotaciones. El desorden ha dejado de ser considerado una desafortunada desviación del sistema para pasar a ser un elemento positivo, una contribución a la linealidad del mismo. Desde el punto de vista de la comunicación, entre más caótico y desordenado sea un sistema, más información acarrea. El desorden ha pasado a ser, así, una condición deseable en un sistema (Hayles 1990, 9).

Dentro de esta concepción del caos se distinguen dos perspectivas. La primera de ellas ve el caos como precursor y socio del orden en vez de su opuesto. Esta

perspectiva se interesa en la espontánea auto-organización que emerge del desorden. La segunda perspectiva cree en la existencia de un orden oculto, subyacente, en todo sistema caótico. Esta perspectiva diferencia entre caos y azar. Según los seguidores de esta perspectiva, existe, en los sistemas caóticos, un código de estructuras profundas, que ellos denominan "atractores extraños". Cuando se pretende codificar, o lo que ellos llaman "hacer un mapa" de un sistema caótico, estas estructuras profundas tienden a contraerse y limitarse a una región particular del sistema, formando patrones complejos dentro de él. Por el contrario, los sistemas que responden al azar no demuestran ningún tipo de organización. La perspectiva de los atractores extraños se interesa, pues, en estudiar los sistemas que permanecen ordenadamente caóticos, mientras que los primeros se interesan en los sistemas que manifiestan una organización que nace del caos.

Me parece que la poesía de Brines ofrece la posibilidad de ser estudiada desde las dos perspectivas. En ocasiones, cabrá mejor estudiarla desde la primera perspectiva, aquella que se interesa en destacar el orden que emerge del caos. Sin embargo, considero necesario aplicar la cautela en este análisis para no caer en la tentación de remover el caos interno que despliega esta

poesía sólo para imponer un orden ficticio, "construido", el nuestro. En otras oportunidades será mejor acercarse a esta poesía desde el segundo punto de vista, aquel que se interesa en estudiar el orden dentro del caos, sin pretender remover la naturaleza caótica de su sistema interno. Cualquiera que sea la perspectiva que se adopte, lo que se revelará será la inherente convivencia del orden y del caos en esta poesía, de la pluralidad y el indeterminismo con la búsqueda del conocimiento. Es en esta convivencia de orden y desorden donde veo yo la íntima condición posmoderna de esta poesía.¹⁴

Como es de esperarse por las sugerencias implícitas en los títulos de los libros que hacen parte de este estudio, la lectura de estos cinco "grabados" (Las brasas, Materia narrativa inexacta, Palabras a la oscuridad, Aún no, e Insistencias en Luzbel) no es una lectura exenta de sobresaltos y confusión. De hecho, lo que parece gobernar en ellos es el caos, el desorden, la falta de linealidad, el engaño. La consciencia de ser engaño y engañados a la vez, y el consiguiente sentimiento de falsa libertad que se desprende de ella es lo que nos reserva Brines a lo largo de estos cinco libros, sentimiento que refleja muy bien la experiencia de vivir en un mundo posmoderno.

Con esto invito al lector a adentrarse conmigo en la

exploración de esta poesía que considero es una aventura fabulosa en el conocimiento de su propia contemporaneidad, posmodernidad.

CAPITULO I

Fragmentación del sujeto poético, pérdida del concepto del tiempo como progresión, esquizofrenia y postmodernismo en Las brasas (1960)

El sujeto poético en la poesía de Brines ha sido indudablemente uno de los aspectos técnicos que más ha llamado la atención de los críticos. Los acercamientos al estudio de este tema han ido variando a lo largo del tiempo de acuerdo con las diferentes corrientes críticas y la percepción que cada una de estas corrientes ha introducido acerca del sujeto que habla y del sujeto sobre el cual se habla. A pesar de las variaciones forzosas en los diferentes enfoques, los críticos de Brines coinciden en señalar la existencia de una separación o fragmentación del sujeto poético como constante estilística en su poesía. José Olivio Jiménez destaca el uso de un sujeto en tercera persona, de "otro hombre sobre el cual se habla," como un intento de objetivación de la experiencia personal del autor con el fin de distaciarla de la verdad poética (1964, 415). Más recientemente, Francisco Pérez-Fernández, en su tesis doctoral, habla de una doble presencia, la de un sujeto poético y la de un protagonista poemático, como una estrategia textual orientada a borrar las huellas del

sujeto poético (33). Esta característica estilística, sin embargo, no funciona simplemente como una estrategia textual para borrar las huellas del sujeto poético o como un mero caso del prurito ético del autor de objetivar su experiencia personal sino que también acarrea profundas implicaciones filosóficas. La fragmentación del sujeto poético en Brines es una vía o método de conocimiento de la realidad que confirma y evidencia una vez más la poética de este grupo de poetas de la segunda postguerra española y liga esta poesía al postmodernismo cultural en su aspecto de desnaturalización del contexto, del tiempo y de lo humano. En cuanto a la desnaturalización del contexto, la poesía de Brines destaca la creciente imposibilidad de diferenciar el texto del contexto, la copia del original. En cuanto a la desnaturalización del tiempo, esta poesía evidencia la paulatina pérdida del concepto de linealidad temporal en nuestro mundo moderno. Finalmente, en cuanto a la desnaturalización de lo humano, la poesía brinesca pone de relieve la condición de organismo cibernético o de ser desensamblable del hombre contemporáneo.¹⁵ Todas estas características hacen de ésta, una poesía visionaria y tremendamente contemporánea, que a la vez plantea problemas universales e intemporales.

La separación de sujeto y objeto como método de

conocimiento de la realidad ha sido considerada como una condición esencial en el proceso del conocimiento humano occidental desde Descartes. Según este principio, el conocimiento del ser humano por sí mismo implica una separación o fragmentación entre el individuo como sujeto cognoscente y el individuo como objeto de conocimiento (A. Sass 75-76). Esta condición de separación o fragmentación del ser ha sido también reconocida como uno de los síntomas que identifican a las llamadas personalidades esquizoides, es decir, aquellas que eventualmente desarrollarán un desorden mental de tipo esquizofrénico (Laing 1970, 78). Tales individuos consideran su cuerpo como un cuerpo sin órganos y sin orden, lo que Deleuze y Guattari denominan un cuerpo "des-organizado" (1983, 9).¹⁶ Esta característica esquizoide ha sido asociada en el posmodernismo cultural con la visión de la forma humana como provisional y la pérdida del concepto del tiempo como progresión (historia).¹⁷ La poesía de Brines puede considerarse entonces una poesía posmoderna en cuanto plantea una visión fragmentada, un tanto esquizoide, del ser humano y una visión discontinua del tiempo como métodos de conocimiento de la realidad y del individuo mismo. Esta visión poética del ser humano y del tiempo une al lector con el momento posmoderno filosófica, vivencial y

estéticamente a la vez.

Filosóficamente, la fragmentación del sujeto poético como método de conocimiento plantea una nueva epistemología que enfoca en la separación y en el caos en oposición a la epistemología occidental tradicional de la unidad y el orden. Vivencialmente, la fragmentación del sujeto poético proporciona al lector la experiencia del individuo esquizoide de ver la forma humana como provisional y de experimentar el tiempo no como progresión histórica sino como una serie de momentos o fragmentos temporales sin secuencia o conexión alguna. Dicha visión del hombre y del tiempo plantea un nuevo concepto de historia que enfoca en la discontinuidad y la diseminación en oposición a la continuidad y al centralismo. Estéticamente, la fragmentación y la discontinuidad presentes en la poesía de Brines asemejan la visión caleidoscópica de imágenes superpuestas de los videos musicales, tan populares entre los jóvenes hoy en día, o el movimiento quebradizo del cuerpo (brazos, piernas, cabeza, tronco) en el baile rapero moderno que, a su vez, parece imitar el movimiento mecánico de un robot, dándole a esta poesía una calidad estética muy a tono con la estética posmoderna.

El lenguaje se presta como una herramienta insuperable en el establecimiento de la fragmentación del

con el amor que quiere el pecho. (23)

La infinita soledad de este hombre se ve en ocasiones acompañada por la soledad de otro "alguien," "un visitante," otro ser tan indefinido como el hablante, y su llegada no es la de un intruso, sino que es placentera, casi esperada, como si se tratara de un reencuentro de este ser escindido consigo mismo:

Alguien llega del bosque, con su cesta luminosa de grillos, sus callados fuegos de hierba seca. El conoce quien es, toca la sombra del gigante, le sonrío. (24)

Pero este reencuentro es pasajero. La separación es inevitable y el hablante la acepta y espera con humilde resignación:

... Y enciende las ventanas,
deja la puerta abierta, le saluda
con dulce voz, y espera a que se aleje. (24)

El mismo efecto de fragmentación se logra en este otro poema:

El visitante me abrazó, de nuevo era la juventud que regresaba, y se sentó conmigo. Un cansancio venía de su boca, sus cabellos traían polvo del camino, débil luz en los ojos. Se contaba a sí mismo las tristes cosas de su vida, casi se repetía en él mi pobre vida. Arropado en las sombras lo miraba. La tarde abandonó la sala quieta cuando partió. Me dije que fue grato vivir con él (la juventud ya lejos), que era una fiesta de alegría. Solo volví a quedar cuando dejó la casa. (22)

La separación se hace más patética y logra un efecto casi

dramático en este segundo poema, cuando se introduce un cambio de voz y encontramos que el hablante en primera persona de la primera estrofa ha sido sustituido repentinamente por un hablante en tercera persona en la segunda estrofa:

Vela el sillón la luna, y en la sala
se ven brillar los astros. Es un hombre
cansado de esperar, que tiene viejo
su torpe corazón, y que a los ojos
no le suben las lágrimas que siente. (23)

La imprecisión y distancia referencial hacia el sujeto poético y el cambio de voz de "yo" a "él" en estos poemas de Las brasas tienen sorprendentes efectos en el lector. La imprecisión y distancia referencial hacia el sujeto poético logra el efecto opuesto en el lector, el de un acercamiento. Así, la distancia e indefinitud de este hombre hace sentir al lector más cerca del sujeto poético, pues mientras más indefinida y distante sea la presencia de éste de la realidad del lector, más fácil le es al lector aceptar que se le parece porque sabe que el sujeto poético no es él y, por lo tanto, su presencia no le representa un reto. La intimidad de la lectura poética le permite al lector reconocer su secreto de ser también un hombre indefinido, un alguien distante, sin enfrentarse a testigos. El hombre indefinido de Las brasas resulta ser una especie de ser genérico con el que cualquiera puede identificarse. La poesía actúa así como

un medio o vía de auto-conocimiento para el lector y como catalizador entre la experiencia poética del sujeto poético y la experiencia individual del lector.

A su vez, el cambio de voz de yo a él tiene un doble efecto contradictorio. Por un lado, el cambio de voz de primera a tercera persona singular apunta a la escisión sujeto-hablante poético, a la diseminación del ego, a la emancipación semántica de la rigurosa unidad y centralidad de los pronombres personales, reproduciendo para el lector la experiencia del pensamiento esquizofrénico acerca del cuerpo humano como una masa fragmentada en busca de la liberación de la unidad.²⁰ Por otro lado, la presencia de la voz en tercera persona no elimina totalmente la huella de la voz del yo. Consecuentemente, se crea una especie de nuevo pronombre, un híbrido de primera y tercera persona que obliga al lector a ignorar la separación de los pronombres yo y él y a reensamblar el sistema pronominal del idioma español. La experiencia que deriva el lector de tal reensamblaje es similar--en cuanto al efecto un tanto alucinante, y lo sorprendente del producto final--a la experiencia óptica de superposición de rostros en el medio cinematográfico en donde un nuevo rostro se forma a partir de y sobre los rasgos de un rostro anterior.²¹ La poesía se convierte así en un medio que reta y desestabiliza la unidad del

sistema lingüístico pero de manera intensamente creativa, productiva y artística.

Otros recursos como la descripción, la defamiliarización y la versificación misma contribuyen a enfatizar el principio de fragmentación que permea esta poesía. La descripción pormenorizada suele hacer énfasis sobre las partes en vez del todo, como en estos versos:

" ... Un cansancio / venía de su boca, sus cabellos / traían polvo del camino, débil luz en los ojos ... "

(22). En estos versos cada parte o fragmento del cuerpo del hombre descrito parece cargar su propia soledad y cansancio. La pormenorización del detalle, el enfoque en cada parte individualmente, intensifica el sentimiento de soledad y decadencia que comunica el poema.

En otras ocasiones el enfoque descriptivo es totalizador en vez de pormenorizador. En tal caso el efecto es oximorónico, presentándose la totalidad como invasora de las partes: "Recuerda una ciudad, de altas paredes, / donde millones de hombres viven juntos, / desconocidos, solitarios; sabe / que una mirada allí es como un beso" (21). El efecto invasor de la ciudad está representado en sus altas paredes y en el opresor hacinamiento ("donde millones de hombres viven juntos") al que obliga. A su vez, el efecto oximorónico se logra al comparar la íntima cercanía de un beso a la pública

distancia de una mirada. Este efecto se amplía si consideramos que la insignificancia del ser humano es siempre mayor cuando se le ve en proporción a la humanidad entera. Por otro lado, el humilde agradecimiento con que los solitarios habitantes de la gran ciudad reciben el regalo de una mirada se compara a la íntima empatía que experimenta el lector cuando en medio del solitario ejercicio de su lectura escucha la voz poética de este ser indefinido con el cual él siente relacionarse.

La desfamiliarización contribuye también de manera muy eficaz a señalar el carácter fragmentado de la forma humana a través de la asimilación extraña de términos comunes, familiares al lector:²² "El jardín está mísero, y habita / ya la ausencia como si se tratase / de un corazón, y era una tierra verde" (19). Los sustantivos "jardín," "ausencia," "corazón" y "tierra," el adjetivo "mísero" y los verbos "estar," "habitar," "tratarse de" y "ser" son todos términos que no sorprenden al lector, son términos familiares; pero la manera como están combinados en estos versos le ofrecen una imagen totalmente extraña, novedosa. La desfamiliarización rompe con la expectativa del lector y con la lógica de la imagen. Por un lado, al iniciar estos versos con la imagen de un jardín mísero, el lector espera que la ausencia de la que se habla en el

siguiente verso esté relacionada con la muerte de algo vegetal, pero ésta resulta ser comparada con un corazón, un elemento totalmente extraño al reino vegetal. Además de innatural, el símil ausencia-corazón resulta ilógico. La ausencia sugiere quietud, muerte, pero el corazón sugiere todo lo contrario: palpitación, vida. Sin embargo, un corazón solo, desprendido de un cuerpo no puede contribuir a la vida. Por lo tanto, la presencia de un corazón sin cuerpo puede extrañamente asemejarse a la ausencia que habita un jardín mísero. A través de este extraño símil, estos versos llaman la atención sobre la propia fragmentación del lenguaje (las palabras como fragmentos), condición que provee a su usuario una inagotable fuente de asociaciones impensadas.

A nivel prosódico, la puntuación es uno de los recursos más consistentes, frecuentes y efectivos para destacar el principio de fragmentación y discontinuidad en Las brasas y, en general, en toda la obra de Brines. El verso endecasílabo briniano, es a menudo interrumpido por la puntuación que obliga al lector a hacer pausas breves (coma) o pausas rotundas (punto). El uso de conectores como la conjunción "y" o el comparativo "como" suele ocasionar una pausa también. A veces, éstos van antecidos de una coma y otras no. Estas pausas o cesuras ocurren en cualquier posición dentro del verso,

al principio, al medio o al final del mismo, y generalmente coinciden con una ruptura en la oración o cláusula. Este recurso con frecuencia da lugar al encabalgamiento, que, al contrario de la pausa, obliga al lector a continuar con el flujo de la lectura. El verso endecasilábico de Brines simula así los efectos del verso libre a través de este uso individual y único de las técnicas prosódicas de pausa y encabalgamiento.

Cualquier poema de Las brasas serviría para ilustrar este eficaz recurso. Reproduzco aquí el siguiente poema a manera de ejemplo. El metro endecasilábico es riguroso en su versión escrita:

El balcón da al jardín. Las tapias bajas
 y gratas. Entornada la gran verja.
 Entra un hombre sin luz y va pisando
 los matorrales de jazmín, le gimen
 5 los pies, no mira nada. 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
 10 los pasos que da el agua, las celindas
 todas se entregan. Los insectos se alzan
 a vivir por las hojas. En el pecho
 le descansan las barbas, sigue andando
 sin luz. Todo lo deja muerto, negras
 15 aves del cielo, caedizas hojas,
 y cortada en el hielo queda el agua.
 El jardín está mísero, y habita
 ya la ausencia como si se tratase
 de un corazón, y era una tierra verde.
 20 Cruza la diminuta puerta. Llegan
 del campo aullidos, y una sombra fría
 penetra en el balcón y es un aliento
 de muerte poderoso. Es la casa
 que se empieza a caer, húmeda y sola. (19)

En contraste con el impecable endecasílabo escrito, una transcripción de este poema de acuerdo con las pausas orales, marcadas por la puntuación o por recursos prosódicos como la comparación o la conjunción, revelan una tendencia subliminal al metro libre en este poema ilustrativo:

El balcón da al jardín.
 Las tapias bajas y gratas.
 Entornada la gran verja.
 Entra un hombre sin luz
 y va pisando los matorrales de jazmín,
 le gimen los pies,
 no mira nada.
 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 se entregan.
 Los insectos se alzan a vivir por las hojas.
 En el pecho le descansan las barbas,
 sigue andando sin luz.
 Todo lo deja muerto,
 negras aves del cielo,
 caedizas hojas,
 y cortada en el hielo queda el agua.
 El jardín está mísero,
 y habita ya la ausencia
 como si se tratase de un corazón,
 y era una tierra verde.
 Cruza la diminuta puerta.
 Llegan del campo aullidos,
 y una sombra fría penetra en el balcón
 y es un aliento de muerte poderoso.
 Es la casa que se empieza a caer,
 húmeda y sola.

La transcripción de este poema de acuerdo con las pausas orales también revela un interesante efecto de desviación o confusión en el lector promovido por la

ruptura semántica a que obliga el endecasílabo en algunos casos. Observemos cómo funciona este efecto de desviación en los versos siete y ocho. En la transcripción de metro endecasílabico (escrito), el separar "las alas" (7) de "el aire" (8) a través de la división métrica conduce al lector a asociar el sustantivo "el aire" con el sustantivo que le sigue (el sol) más que con el que le antecede (las alas). De igual manera, al colocar " y el mar" inmediatamente después de "el aire" y "el sol" induce al lector a considerar todos estos sustantivos como parte de una lista y leerlos así: "el aire, el sol, y el mar."

El engaño visual llega incluso a hacer creer al lector que hay varios errores tipográficos: la falta de un punto y coma o de un punto después del sustantivo "las alas," la presencia de una coma innecesaria antes de "y el mar," y la falta de concordancia numérica en el verbo "descansa" que el lector interpreta como plural. Así, el lector inconscientemente tiende a leer: "y suben las palomas con las alas; el aire, el sol y el mar descansan cerca." Sin embargo, no es sino hasta leer y ver estos versos en la transcripción según las pausas orales que resulta obvio al ojo del lector que los sustantivos "el aire" y "el sol" realmente pertenecen al verso anterior, que el verbo "descansa" no carece de concordancia

numérica y que estos versos deben leerse: "y suben las palomas con las alas (,) el aire, el sol, / y el mar descansa cerca."²³ También, ahora, le es más fácil al lector reordenar el verso para aclarar su sentido, así: "y las palomas suben el aire, el sol con sus alas."

Por otro lado, aunque la transcripción por pausas orales no añada claridad a la lectura del poema en algunos casos, de todas maneras sirve para confirmar la discontinuidad semántica de algunos versos. Observemos de nuevo los versos 17 a 19 del poema en cuestión: "El jardín está mísero, y habita / ya la ausencia como si se tratase / de un corazón, y era una tierra verde." Como hemos visto, estos versos acarrear su propia contradicción interna. Sin embargo, la transcripción oral pone en evidencia la discontinuidad semántica de la frase que termina el verso 19 ("y era una tierra verde") al presentarla en un verso aparte, mientras que la transcripción escrita (endecasílabica) trata de camuflarla poniéndola dentro del mismo verso y engañosamente añadiéndola al enunciado anterior a través de la conjunción "y," como si se tratara del resultado en una relación de causa-efecto.

El uso del endecasílabo con cesura (pausas) actúa pues como fragmentador de los órganos de la vista y del oído en el lector; los pone en conflicto. El oído del

lector sigue el ritmo que le dictan las pausas de sentido mientras que el ojo, entrenado a leer de izquierda a derecha, tiende a abarcar solamente el espacio que cubre cada verso. La lectura de la poesía de Brines reproduce así, con gran efectividad, la lucha interna entre sus órganos que experimentan las personalidades esquizoides, y el sentimiento posmoderno de fragmentación de la forma humana.

La visión de la forma humana como provisional y la pérdida del concepto del tiempo como progresión son otros de los aspectos postmodernos presentes en la poesía de Brines. Ambos aspectos están íntimamente relacionados en Las brasas con el manejo del tiempo. El sujeto poético de estos poemas es consciente de que su existencia está ligada a su temporalidad. A medida que su vida se extingue su presencia se hace cada vez más evasiva y amorfa. Esta evasión a veces se indica a través de una metáfora visual que transporta al lector a un plano de enajenación mental similar al de la esquizofrenia. Juan J. López-Ibor, siquiatra especialista en esquizofrenia, en su ensayo "Delusional Schizophrenic Mutation" señala que uno de los síntomas que permite diagnosticar la esquizofrenia en un individuo es el sentimiento de mutación que experimenta (10). Según López-Ibor, el individuo esquizofrénico parece penetrar en un mundo

metafórico cuya presencia nunca le ha sido revelada. Es como si se sintiera rodeado por una aureola misteriosa y sobrenatural. De igual manera, el sujeto poético de Brines experimenta una mutación en su forma, la cual se expresa a través de metáforas, a veces, alucinantes. En el poema tres, por ejemplo, el sujeto poético ya no es solamente un alguien indefinido sino que su forma misma es ya indefinida, es un "bulto de sombra sentado" (20:3-4). En el primero de los poemas, el sujeto poético es un "hombre sin luz" que "todo lo deja muerto" a su paso. Paulatinamente a través de un proceso sinestésico este "hombre sin luz" pasa a ser una "sombra fría," una "ausencia" que habita la casa, el jardín. Finalmente, su "forma" queda reducida a las ruinas de la casa: "... Es la casa / que se empieza a caer, húmeda y sola" (19). En el poema cuarto este ser solitario experimenta una metamorfosis que transforma su propia materia física, lo evapora en un "aire oscuro," y torna su naturaleza humana en una naturaleza animal. Este perro humano quiere ladrar pero su voz apenas es un gemido:

Con los ojos abiertos alza el cuello
para ladrar, y en la espesura vasta
de los campos la voz se ha repetido.
Es la presencia de un ser solo, y algo
se viene a tierra, y es el aire oscuro
quien ha caído a tierra con dolor.
Su gemido no llega a las estrellas
altas, ni a los perdidos trenes, busca
penetrar en las casas. (21-22)

En el poema tres, la evidencia de la existencia de este ser queda reducida a algo tan insubstancial y volátil como el polvo:

... Nunca nadie
 sabrá cuándo murió, la cerradura
 se irá cubriendo de un lejano polvo. (21)

Los cambios que experimenta este ser humano en su forma lo dejan reducido a una metáfora de sí mismo: "un bulto de sombra," un "hombre sin luz," "una sombra fría," "una ausencia," "un gemido animal," "un lejano polvo." El medio poético sirve así para ilustrar el carácter provisional de la forma humana a través de la capacidad de desnaturalización, entendida ésta como construcción, que ejerce el lenguaje poético sobre la realidad.

El desdoblamiento del sujeto poético o su división en un yo y un él es otro de los modos en que la construcción poética logra representar el carácter provisional de la forma humana en Las brasas. En el poema quinto, por ejemplo, el proceso de desdoblamiento se inicia a través de una repetición del sujeto poético en otro, como si se tratara de una imagen reflejada en un espejo y termina con la separación sujeto-hablante poético a través del cambio pronominal de yo a él. Esta etapa inicial del desdoblamiento es motivada por el recuerdo y el intenso deseo del sujeto-hablante poético

de asir su pasada juventud y traerla al presente. Su deseo resulta ser una imposibilidad irónica ya que aunque el sujeto-hablante poético logra recuperar el recuerdo de su juventud en el visitante, la imagen recuperada (el visitante) resulta tan vieja y decadente como lo es la del sujeto-hablante en el presente. El visitante es pues, a la vez, el recuerdo de la juventud del sujeto poético del presente y reflejo del mismo: "El visitante me abrazó, de nuevo / era la juventud que regresaba, / y se sentó conmigo /" (22). Y, como el sujeto-hablante poético, el visitante es también un hombre envejecido y cansado: "Un cansancio / venía de su boca, sus cabellos / traían polvo del camino, débil / luz en los ojos /..." (22). Sujeto poético y visitante paulatinamente se mimetizan, se hacen un solo ser, en un proceso que tiene efectos casi cinematográficos en el uso de la superposición de imágenes en los versos 6 a 8: "...Se contaba a sí mismo / las tristes cosas de su vida, casi / se repetía en él mi pobre vida/" (22). El sujeto-hablante poético desaparece entre las sombras cuando el visitante se va--es decir cuando deja de recordar--y lo único que queda de él es el espacio que ocupaba, metaforizado en el sillón que vela. El efecto cinematográfico vuelve a lograrse a través del uso del contraste entre luz y sombra para introducir el paso de

la vida a la muerte (la luz astral que brilla en la sala sugiere el halo translúcido de la muerte), mientras que lingüísticamente el paso de la vida a la muerte se logra a través del cambio pronominal de yo al él:

- Arropado en las sombras lo miraba.
- 10 La tarde abandonó la sala quieta
cuando partió. Me dije que fue grato
vivir con él (la juventud ya lejos),
que era una fiesta de alegría. Sólo
volví a quedar cuando dejó la casa.
- 15 Vela el sillón la luna, y en la sala
se ven brillar los astros. Es un hombre
cansado de esperar, que tiene viejo
su torpe corazón, y que a los ojos
no le suben las lágrimas que siente. (22-23)

La combinación de efectos cinematográficos (superposición de imágenes, contraste luz/sombra) y de recursos lingüísticos (el cambio pronominal de yo a él no sólo sirve, de manera excelente, para representar metafóricamente el desdoblamiento sustancial que toma lugar en el paso de la vida a la muerte, y para demostrar, una vez más, la infalible provisionalidad de la forma humana sino que sirve también para señalar otra de las características del posmodernismo cultural, la notable erosión de la antigua distinción entre alta cultura (en nuestro caso, la poesía) y la cultura popular (el cine, en este caso) (Jameson 1983, 112).²⁴

El paso de la vida a la muerte se presenta también a través del proceso de desdoblamiento del yo en un él en

"El barranco de los pájaros." El movimiento del tiempo en este poema es progresivo (anticipador) en vez de regresivo (recordatorio), y no hay una imagen intermediaria como la del visitante del poema quinto. "El barranco de los pájaros" presenta una especie de asceleramiento precipitado del tiempo--como quien adelanta una cinta magnética o un cassette de video a alta revolución--dando como resultado el empalme abrupto de dos momentos distantes en la vida del sujeto poético: su niñez y su vejez. El cambio pronominal sigue una trayectoria conocida, de la primera persona (singular o plural) en las estrofas I, II, III, IV y VI a la tercera persona singular en la última estrofa (VII). La quinta estrofa (V) opera como una transición premonitoria. En esta estrofa aparecen ambas formas pronominales, anticipando así el paso final del yo al él, del ser definido al ser indefinido ("aquel hombre"), de la vida a la muerte en la última estrofa.

El poema resume la vida del sujeto poético, sus ilusiones infantiles y las de sus amigos, su triste encuentro con la realidad, la separación de sus amigos, y su final reconciliador con la naturaleza:

I

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 de las casas, otros montes, el reposado mar. Junto a la falda comí temprano, y era el humo azul tibio sueño en el valle. Mis amigos en el agua reían y con ellos mojé mi cuerpo. Comenzaba cerca la senda que llevaba a las alturas gratas. La libertad nos encendía.

II

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. En el silencio súbito, los rostros se quedaron muy bellos y aquel cielo fue rompiendo las ramas, despertando las alas de los pájaros, su voz llena de heridas. Un arroyo débil, con piedras, nos retuvo. Qué delicia las bocas en el agua, confundidos los rostros, en la hierba nuestros cuerpos!

III

Pero el bosque dejó de ser misterio y el leñador nos asustó: su fiera mirada sin amor, su brazo fuerte de verdugo, la dura bienvenida. Fuimos con miedo a su cabaña, todos recibimos un hacha, él nos dijo que era la ley de la tierra. Y abatimos el árbol, derribamos la espesura fresca de las palomas, la colina donde se quedan las estrellas solas.

IV

Al proseguir la marcha, siempre arriba, ninguno habló. La repentina lluvia dejó incierto el camino, la seroja no crujió más, nuestro calzado pronto pesó, rojo, de barro. De aquel frente

se ocultaron los pinos, en la bruma sin luz corrimos todos, y dejando las mochilas en tierra nos herimos a golpe de pedradas.

Solo quedé, bajo un mojado tronco, viendo el espacio fresco iluminarse de nuevo. Troncos de amarillas franjas, violetas suavísimas, helechos azul del cielo. Y el pinar despierta con la voz de los pájaros, del agua que, en las ramas pesando, se hace lluvia cortísima. La sien, sangrando al sol, mojé en peñasco fiero y horadado, y busqué la salida de aquel bosque.

V

De nuevo el sol estalla. La pendiente se muestra despoblada hasta la cumbre. He de alcanzar el aire que allí existe ensanchador, y al aturdido pecho le hacen daño los golpes que, muy fuertes, el corazón le da. El sol derriba los peñascos con fuego que los funde. Y arriba, azul, la brisa se estaciona mirando el llano abajo, más distante la marea del mar, con su frescura. Mas no hay que detenerse en aquel vértice si arriba el cuerpo; sin amigos, solo, bueno es silvar y bueno es alejarse de allí. El cielo, sin medida y vano, advierte la fatiga de aquel hombre.

VI

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. Pensábamos llegar cuando la tarde se hace un pozo de sombra, la mirada se abre en la flor del ojo para, arriba, tocar un astro. Compañeros, pienso que no me detendré cuando me acerque al lugar de la tienda. Sin canciones, sin fuegos, no habrá trinos que oír, nada

que comentar con alegría viva.
 Hay que olvidar el sitio, ser más fuerte
 que el destino ruin, y con la noche,
 vergonzoso en la sombra, penetrar
 en una vastedad desconocida.

VII

El alba aquí se enciende. Y aquel hombre
 de fatigado cuerpo se ha dormido
 con la gran paz del alba. La tranquila
 luz llega de los aires y en su boca
 se aquieta. El humilde cuerpo sueña,
 y hay un olvido natural del mundo.
 Brilla la tierra. Sin moverse, ciego,
 sigue su vida como el agua pasa,
 porque quiere la fuente, y él alienta
 seguro como el día que en él vive.
 Igual que a un árbol derribado vienen
 las aves, y las hierbas se acomodan.
 Vencida ya la gloria de la tarde
 se abren sus ojos al contorno oscuro
 del campo. Qué olorosa le ha crecido
 la barba jazminera, y el anciano
 se toca el corazón, y allí le duele
 mucho, y él ya no ve, ni escucha nada
 de fuera de su cuerpo. Con los astros
 se cumple la honda noche, y allí queda
 fiel a su soledad, frío en el suelo. (29-32)

La naturaleza juega un papel importante en el
 proceso del desdoblamiento del yo en el él en este poema.
 Como el visitante del poema quinto, la naturaleza sirve
 como espejo o reflejo de la vida y acciones del hablante,
 su destino es el mismo destino del hablante. La
 violencia con que el hablante-niño y sus amigos,
 obligados por el leñador, hieren a la naturaleza en la
 estrofa III ("recibimos un hacha," "abatimos el árbol,
 derribamos la espesura fresca de las palomas, la colina
 donde se quedan las estrellas solas") se repite en la

estrofa IV, pero en esta oportunidad son los niños quienes la experimentan ("dejando / las mochilas en tierra nos herimos / a golpes de pedradas"). En la estrofa quinta es el "aturdido pecho" del hablante, al que le hacen daño los golpes que el corazón le da, recordándonos al árbol de la estrofa dos y los hachazos que éste recibió de parte de los niños. Y así como el árbol de la estrofa dos--a consecuencia de la violencia del leñador y de los niños--queda solo, sin ramas donde acoger a las palomas que solían posarse en él, así el hombre de la estrofa quinta queda solo, sin amigos, autodesterrado de su propio paraíso: "sin amigos, solo, / bueno es silbar y bueno es alejarse / de allí" (31).

Antes de la separación final del yo y el anónimo él, el hablante regresa momentáneamente a la pluralidad del "nosotros" en la estrofa sexta. Esta pluralidad está marcada por una mirada nostálgica al pasado, a la meta que el hablante-niño se había trazado con sus amigos de llegar a la cima desde donde podrían ver el otro lado: el Barranco de los Pájaros. La llegada significa el triunfo pero también el fin del juego, la separación de los amigos, el paso del yo y el nosotros al él, el término de la vida, el paso a lo desconocido.

Finalmente, en la séptima estrofa, el niño se ve de nuevo transformado en la imagen ya familiar de "aquel

hombre de fatigado cuerpo" que se queda dormido "con la gran paz del alba." Al despertar, ya noche, el hombre se ve convertido en un "anciano," en un "árbol derribado" sobre cuya barba ha crecido el jazmín, y sobre cuyo cuerpo se posan las aves. Hombre y árbol se unen al final en un mismo destino, el de la muerte; significante (hombre-árbol) y significado (muerte) se funden en una realización casi literal, de gran efecto visual de la sentencia bíblica: "polvo eres y en polvo te convertirás."

El paralelismo en el destino del hombre y la naturaleza y su metafórica fusión final dan a este poema profunda unidad a pesar del caótico sentimiento de desorden que comunica el poema con su vertiginoso movimiento temporal, los constantes cambios de pronombre personal, y otros aspectos que, aunque esporádicos, añaden incoherencia como las ambiguas referencias espaciales (allí (V), aquí (VII)). La paradójica coexistencia de un orden en medio del desorden, de una fusión como resultado de una separación, genera en el lector un sentimiento de incomodidad, un deseo de "alejarse de allí," de buscar "la salida de aquel bosque" similar al que experimenta el sujeto poético del poema (estrofas IV y V). Pero al intentar atrapar el significado de la vida, la unidad del poema derriba al

sujeto poético como a un árbol, y lo deja allí "fiel a su soledad, frío en el suelo." La unidad del poema, el hallazgo del significado se experimenta entonces, como una pérdida dolorosa: "y el anciano / se toca el corazón, y allí le duele / mucho, y él ya no ve, ni escucha nada / de fuera de su cuerpo" (32). La unidad estructural poemática y la correspondencia literal entre significante y significado representan así una constricción sofocante mientras que el desorden y el caos temporal-referencial se presentan como fuerzas liberadoras. De este modo, la poesía briniana estimula el conocimiento en la búsqueda infatigable en vez del encuentro, en la fragmentación en vez de la unidad, en el caos en vez del orden.

La experiencia de la pérdida del concepto del tiempo como progresión en el sujeto poético de Las brasas presenta características similares a las que experimenta el individuo esquizofrénico. Fredric Jameson en su artículo "Postmodernism and Consumer Society" explica que la imposibilidad de experimentar la continuidad temporal, de vivir en un presente perpetuo, sin pasado ni futuro tiene en el individuo esquizofrénico un efecto en el lenguaje (1983, 111-125). Dado que el lenguaje se mueve en el tiempo, esto nos permite experimentar el paso del pasado al futuro. Pero en el individuo esquizofrénico, incapaz de percibir la continuidad temporal, el lenguaje

se experimenta como una serie de palabras (significantes) aisladas, discontinuas, imposibles de conectar en una secuencia coherente. De ahí que la persona esquizofrénica no pueda mantener una identidad personal ya que ésta requiere que haya una persistencia en el yo a lo largo del tiempo (ibid. 119). Este efecto se observa claramente en Las brasas en la inestabilidad del pronombre personal yo y el continuo vaivén de identidad entre un yo y un él en el sujeto poético.

Werner M. Mendel, a su vez, denomina esta pérdida como la incapacidad de historicidad en la personalidad esquizofrénica. Esto significa que el individuo esquizofrénico no tiene memoria. Cada experiencia que vive es totalmente novedosa. Cada relación con otro ser humano es como si fuera la primera y única. La incapacidad de derivar experiencia de hechos pasados hace que incluso el caminar de un esquizofrénico sea peculiar, lento, inseguro, como si tratara de cerciorarse de que hay tierra firme donde va a pisar (ibid. 123-25). De manera similar, el hablante poético de Las brasas se mueve lentamente y se enfrenta al mundo como si fuera la primera vez que lo viera:

25 ... Con lentitud baja aquel hombre,
 sale a la puerta de la casa, mira
 los campos, las alturas, los primeros
 astros del cielo, reconoce el mundo. (23)

Delante estaba el monte, la mañana
 buscaba con su luz el acto viejo
 de hallar el mundo en ella, más arriba
 la cumbre. (29)

Su falta de historicidad le permite al sujeto poético de Las brasas vivir la experiencia de volver a conocer, de re-conocer el mundo cada día. El hombre contemporáneo, se diría, ha perdido la capacidad poética de re-conocer el mundo y de asombrarse ante él. La poesía de Brines restituye al lector la experiencia de volver a conocer el mundo y de emocionarse ante él como si fuera la primera vez que lo viera.

El despertarse cada día y tener que 're-conocer' el mundo que lo rodea como si nunca antes lo hubiera visto hace que la experiencia de vivir el momento presente sea una experiencia muchísimo más intensa para el esquizofrénico que para el individuo normal (Jameson 1983 119). La intensidad con que el individuo esquizofrénico vive cada día contribuye al permanente estado de agotamiento que experimentan los individuos esquizofrénicos (Mendel 125). Como éstos, el sujeto poético de Las brasas experimenta un profundo agotamiento ante su diario morir: "... Ay, se muere todo, / pasa la luz, la flor, los sentimientos / se marchitan, las fuerzas van perdiéndose" (23). La espera del final se hace intolerable para este ser cuyos órganos (corazón,

ojos) parecen desertarle: "... Es un hombre / cansado de esperar, que tiene viejo / su torpe corazón, y que a los ojos / no le suben las lágrimas que siente" (23). El corazón de este ser en decadencia es un órgano atrofiado que no puede regenerar el oxígeno que le provee el aire; éste se queda depositado en el corazón como el polvo sobre una rama: "...el rumor del aire / llega hasta el corazón, como se queda / la soledad del polvo en una rama" (23). El agotamiento de este sufriente ser es tal, que hasta el cansancio mismo parece agotársele:

Es la hora de otoño de este día
 la hora de la luz en las ventanas
 desde el camino de las piedras, hombre
 que siente ya madura su cabeza,
 destruído el cabello y el cansancio. (20)

... Es un hombre
 cansado de esperar, que tiene viejo
 su torpe corazón, y que a los ojos
 no le suben las lágrimas que siente. (23)

Su fatiga es tal que hasta el mismo cielo lo advierte:

... El cielo, sin medida y vano,
 advierte la fatiga de aquel hombre. (31)

Estos versos señalan la triste e irremediable paradoja del ser humano cuya tarea de vivir es tan agotadora que siente morir de tanto vivir.

La ahistoricidad o pérdida del concepto del tiempo como progresión en el esquizofrénico no sólo implica no

poder tener un pasado del cual derivar conocimiento sino que también implica no poder anticipar el futuro. La imposibilidad de anticipación genera una falta de fe y de auto-confianza en el individuo (Mendel 126). Esta imposibilidad de anticipación deja al sujeto poético de Las brasas suspendido en un eterno presente que lo somete a la pasiva y humilde resignación de un animal domado:

... El podría, con gran fuerza,
también gritar, salir al campo frío
y liberarse del dolor. Repasa
su mano por el pelo blanco, siente
que el tiempo ha sido duro, su fracaso
lo juzga con templanza, no se agita
su pecho. Y él espera que enmudezca
la voz para subir, quedar dormido. (22)

El tiempo pierde toda característica de progresión para el sujeto poético. Ante la imposibilidad de anticipar el futuro con certeza, de actuar sobre él, no le queda otra alternativa que repasar el pasado. Entonces como un dios, el sujeto poético rehace su pasado, selecciona de él lo que le apetece y lo trae al presente, embellece los escenarios, le da distinto final a una historia. Pero aún en esta tarea encuentra desengaño. Tampoco el pasado es cierto, confiable. Las fotografías de amigos y parientes están allí, como atrapadas en el tiempo, pero él no los recuerda como fueron sino como quiere, y este engaño le causa dolor:

5 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.

...Va pasando
 con lentitud las hojas. Este rito
 15 de desmontar el tiempo cada día
 le da sabia mirada, la costumbre
 de señalar personas conocidas
 para que le acompañen. Y retornan
 aquellas viejas vidas, los amigos
 20 más jóvenes y amados, cierta muerta
 mujer, y los parientes. 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, aún con engaño,
 hay un mismo final de desaliento)... (20-21)

El reflexionar sobre el presente se convierte en una "meditación inútil" ante la incertidumbre del futuro:

Es la hora del otoño de este día
 la hora de la luz en las ventanas
 desde el camino de las piedras, hombre
 que siente ya madura su cabeza,
 destruido el cabello y el cansancio.
 Meditación inútil, cuando pronto
 dejará de vivir en esta casa
 y olvidarán su nombre, cuando piensa
 que nada le ha quedado de la vida. (20)

En Las brasas, la preocupación por la temporalidad del ser humano va más allá del desengaño ante los efectos del tiempo sobre su ser. Esta temporalidad o transitoriedad del ser humano se hace más tangible a través de las imágenes de fragmentación de la forma humana y de la conciencia de la pérdida del concepto del tiempo como progresión. Ambas condiciones se presentan en Las brasas no sólo como vía de auto-conocimiento y de

conocimiento del mundo exterior sino también como la condición existencial misma del ser humano posmoderno. Esta condición de posmodernidad--manifiesta en los principios de multiplicidad (fragmentación), diseminación y descentralismo en oposición a los principios tradicionales de unidad, orden y centralismo--se halla expresada de manera brillante en Las brasas. Esta es la antesala a Materia narrativa inexacta que le ofrece Brines a su lector y que lo prepara para asumir él/ella también su propia condición de lector posmoderno, desde la cual debe decidir entre una perspectiva nostálgica o irónica de su historia.

CAPITULO II

El regreso al pasado en Materia narrativa inexacta,
¿nostalgia o ironía?

La naturaleza provisional e indeterminada del conocimiento histórico, así como la cuestionable veracidad de los "hechos" históricos, y lo poco confiable de la supuesta neutralidad y objetividad de la crónica histórica son problemas que han ocupado la atención de los artistas a lo largo de la historia del hombre. Como era de esperarse, el arte posmoderno también ha encontrado la historia problemática y ha buscado su propia manera de enfrentarla. Críticos y teóricos del posmodernismo han intentado identificar y caracterizar la forma en que el arte contemporáneo trata la historia. Jameson, por ejemplo, describe la estética posmoderna como una estética del "pastiche" que, como la parodia, consiste en la imitación de un estilo único o peculiar, en el uso de una máscara estilística, o en el discurso de una lengua muerta. Sin embargo, el pastiche, según Jameson, se separa de la parodia en cuanto éste carece del impulso satírico que distingue a la parodia, limitándose a ser una parodia blanca, sin humor (1983, 113). La estética del posmodernismo degenera pues en una

imitación vacía, en hacer arte acerca de arte, sin otra motivación que la nostalgia. Este sentimiento que parece invadir el arte contemporáneo--en especial el cine-- responde, para Jameson, a una necesidad de nuestra sociedad capitalista de volver a vivir viejas experiencias estéticas, convirtiéndolas en un producto de consumo masivo.²⁵

El arte contemporáneo está pues condenado a buscar el pasado histórico a través de estereotipos y de imágenes populares sin poder nunca aprehenderlo. En otras palabras, la estética posmoderna, aprisionada en el pasado, está destinada al fracaso, según Jameson (1983, 114-18).

Linda Hutcheon, por su lado, señala que lo que la escritura posmoderna de la historia y de la literatura nos enseña es que tanto la historia como la ficción son discursos, sistemas de significado contruídos por el hombre para interpretar su pasado (1990, 89). No se trata, pues, según Hutcheon, de un sentimiento nostálgico, de un escape cobarde y deshonesto de la verdad, sino del reconocimiento de la función de generar significado que el discurso humano, histórico y literario, posee. El arte posmoderno juega así un doble papel, papel que algunos juzgan paradójico: a la vez que reinstaura contextos históricos como significativos y aún

determinantes ("hechos"), problematiza la noción misma del conocimiento histórico (89-92). Umberto Eco ve esta paradoja posmodernista como la necesaria pérdida de la inocencia en el conocimiento histórico del hombre e introduce la ironía como el único método viable de enfrentar nuestro pasado (Postscript 67). Dean MacCannell y Juliet Flower MacCannell, a su vez, señalan que dado el reconocimiento semiótico de que los signos cambian de significado con el tiempo, este mismo reconocimiento previene la nostalgia y la tendencia a hacer de la historia un anticuario (1982, 10).

Es imposible, por lo tanto, ser neutral acerca de la historia. Cualquier referencia a hechos históricos estará marcada por un juicio ideológico valorativo, un análisis institucional e, inclusive, por un análisis del acto mismo de la escritura (Hutcheon 89-92). De esta manera, al restituir viejos contextos históricos, el arte posmoderno no lo hace inocentemente, como un simple juego artístico o literario, sino que los presenta como un problema de conocimiento para el lector del presente. La ironía, como lo ha señalado Eco, le sirve al artista contemporáneo como método insuperable para lograr este propósito. Al instaurar y después subvertir las convenciones de ambos estilos, el imitado y el nuevo, el arte posmoderno contribuye a dar forma a una de sus

características más sobresalientes: la de cerrar la brecha entre el arte culto y el arte popular. Así el arte posmoderno resulta, a la vez, académico y popular, elitista y accesible (Hutcheon 44). Este tipo de representación dialéctica del arte fuerza al lector a cuestionar sus propios valores y creencias, en vez de ofrecerle una gratificación falsa a través de la nostalgia.

Es dentro de este último enfoque--compartido por Eco, Hutcheon, y MacCannell y MacCannell--que considero se enmarca la segunda obra de Brines Materia narrativa inexacta. Este libro, publicado por primera vez en 1965 en forma de una breve plaquette bajo el título de El santo inocente, estaba originalmente constituido por dos poemas de tema histórico, "La muerte de Sócrates" y "El santo inocente." En 1974, con ocasión de la primera recopilación de su obra poética titulada Ensayo de una despedida, el poeta añadió un nuevo poema al grupo ("En la república de Platón") y le dió un nuevo título a la colección, Materia narrativa inexacta. Diez años más tarde, Visor Libros hizo una nueva edición que incluye los tres poemas y mantiene el título Materia narrativa inexacta. Este capítulo inicia con una discusión de los poemas incluidos en esta última edición: "En la república de Platón" y "La muerte de Sócrates" (1984: 43-51).

En general, los tres poemas que integran Materia narrativa inexacta reinstauran temas históricos para luego subvertirlos, creando un ambiente de profunda tensión paradójica que domina la colección. Historia y poesía son tratados de manera irónica. El título mismo de la colección, típico en Brines, funciona como una especie de cápsula que encierra importantes claves semánticas relacionadas con el contenido del libro. Así, al utilizar la palabra "materia," el hablante asume una intención periodística, documental y por lo tanto poco lírica. El lector automáticamente asocia al concepto "documental," los principios de "verdadero," "objetivo," "neutral." Sin embargo, el título advierte al lector que tal materia es "inexacta." La ironía temática del título busca crear en el lector desde el inicio de la lectura un sentimiento de desconfianza en lo que va a leer. Pero, paradójicamente, el reconocimiento de esta intención inspira confianza en el lector. Por otro lado, la palabra "materia" es calificada de "narrativa," lo cual contrasta irónicamente con el medio utilizado para expresarla: la poesía. Sin embargo, el medio poético es subvertido a través del uso exclusivo del verso libre, borrando así las diferencias entre género poético y género narrativo. Desde el título el lector se da cuenta, pues, de que está tratando con una poesía

subversiva, una poesía que "cuenta" en vez de "cantar," y con una historia cuya historicidad es "inexacta."

Una de las subversiones más evidentes en el poema "La república de Platón"--último poema añadido a la colección--es el uso de un orden temporal estricto, de un personaje principal inconfundible, de un desarrollo narrativo coherente y de una clausura, elementos todos más propios del género narrativo que de la poesía, y también totalmente inusuales en la poesía briniana la cual se distingue por su incoherencia temporal y referencial (Bousoño 45-63). Recuérdese aquí la experiencia esquizoide de vivir atrapado en un eterno presente en el sujeto poético de Las brasas (1960), al igual que la naturaleza fragmentada de su identidad (yo-él) y su disolución en el indefinido "aquel," aspectos que encontraremos de nuevo en Palabras a la oscuridad (1966).

"La república de Platón" tiene la apariencia de unas memorias. Se trata de las memorias de un ficticio guerrero griego que desde su lecho de muerte (tercera estrofa) recuerda su gloria pasada en el amor y en la guerra (primera y segunda estrofas), lamenta su decadente presente (tercera y cuarta estrofas) y pronostica el porvenir suyo y el de su amante (quinta estrofa). Las dos historias que forman sus memorias, por un lado, su

vida como guerrero y, por el otro, su vida amorosa, se desarrollan paralelamente.

El poema introduce, en un tono decadente, típicamente romántico ("luz envejecida," "mis ojos cansados"), el relato en primera persona de los honores que como héroe conquistador recibiera el hablante-guerrero un día no muy lejano: "Recuerdo que aquel día la luz caía envejecida / en los fértiles valles extranjeros, / contemplada, desde la cumbre del mediano monte, / por mis ojos cansados" (47). A la nostalgia del guerrero se unen otros rasgos románticos como la presencia de lo exótico ("valles extranjeros," "cumbre del mediano monte") y la entrega del hablante a la contemplación sensual de los jóvenes guerreros que le rendían honores: "Los guerreros de mayor juventud / y algunos de mis hijos, escogidos por su hermosura, / pusieron en mi frente sucesivas coronas de laurel, / y estrecharon mis manos con las suyas" (47). El sensualismo llega al arrobamiento en los últimos cuatro versos de esta estrofa, cuando el hablante encuentra a Licio, el joven soldado de quien se enamora: "Cuando él llegó hasta mí, temblé; y arrebatando / de sus manos la rama de laurel / le cubrí la cabeza juvenil con la fronda del dios. / Posé mi mano en el desnudo hombro" (47).

El sensualismo sigue en ascenso en la segunda

estrofa en la que reina la auto indulgencia de los dos amantes:

Aquellos días de campaña
 fueron lentos, afortunados de valor,
 y anidaba en mis ojos
 la oscura luz de la felicidad del hombre.
 Adornada de mirto y flor, compartimos la tienda,
 vigilada por el fuego campamental y la insomne
 [mirada
 de centinelas escogidos.
 El vino y la comida compartimos, y en el festín
 nadie, respetando mi más secreta voluntad, mostraba
 [la
 alegría
 mientras Licio ocultara la suya tras los labios.
 (48)

El sensualismo se extiende al terreno de la metáfora en los dos últimos versos de esta segunda estrofa en los que el amor y la guerra se presentan ambos como materia conquistable: "Y al par que conquistamos aquel reino enemigo / hice mío su corazón, y le di vida" (48).

La noción del amor platónico, espiritual, libre de todo deseo sensual--idea formulada por Platón originalmente en un contexto homosexual como el de este poema--resulta subvertida, ya que el arrobo que experimenta el hablante-guerrero por Licio es un arrobo sexual. El uso de un estilo retórico conocido, el del romanticismo, como marco introductorio de este nuevo tipo de discurso, genera emoción en el lector logrando así su aceptación implícita. Aún más, la metáfora del amor como una batalla que es necesario luchar para ganar introduce

indirectamente la convención romántica del marginado social. En este caso lo marginal es el tema del amor homosexual, que el hablante busca conquistar para la literatura.²⁶ A través de esta sutil conexión metafórica, el hablante asegura efectivamente la simpatía del lector.

En las dos siguientes estrofas, a través de una excelente maniobra estilística, el récit de este poema adquiere un carácter de novela de folletín, de drama televisivo. Así surgen el rival, los celos, el rumor, aunque el lenguaje mantiene un carácter épico-histórico inconfundible ("viejo campamento," "litera humedecida," "juvenil clamor por Trasímaco el héroe," "según ley," "retaguardia," "magistrados," "guerra," "discurso amistoso de la bienvenida"). El hablante guerrero, desde su lecho de enfermo, ve cómo tanto su gloria como su amante pasan a manos de otro. Limitado por su enfermedad, el hablante no puede hacer nada, su acción queda reducida a mirar, oír y pensar. El relato de los sucesos externos pasa entonces a manos de terceros, sus hijos:

Hoy miro las fogatas del viejo campamento,
 bajo la fosca noche,
 desde esta vil litera humedecida
 en la que consumido por la fiebre,
 sostengo el cuerpo sin vigor momentáneo;
 y oigo lejano el juvenil clamor por Trasímaco el
 [héroe.
 Sobre el hombro de Licio, me contaron mis hijos,
 puso su mano con firmeza,

y éste le abraza, según ley, y es por él abrazado.
 Hoy visitó la retaguardia, y fueron complacientes
 [con él
 los magistrados, y admirado por los muchachos que
 aprenden en la guerra,
 y obsequiado de todas las mujeres.
 Y yo le di el abrazo, y el discurso amistoso de la
 bienvenida.
 Iba con él el joven Licio.
 Dejando el campamento mujeril
 pasaron ante mí,
 y vi en los ojos del muchacho turbación y reproche.

Corren rumores que la campaña del Asia está ya
 próxima,
 y urge curar el cuerpo con gran prisa,
 ejercitarlo en el gimnasio,
 acudir otra vez al campo de batalla.
 Y pienso, sin embargo, que es inútil mi sueño,
 pues las fatigas de los años tributan consunción en
 [el
 cuerpo,
 y hace sufrir la mordedura del dolor.
 Hundido en la litera, miro el fuego que rodea su
 tienda,
 y puedo interpretar la mirada de Licio:
 todavía me ama. (47-49)

Las convenciones típicas de la novela de folletín
 (el triángulo amoroso, el rumor, los celos, la
 separación, el despecho amoroso) resultan bastante
 familiares para el lector que rápidamente se identifica
 con el dolor de los amantes. Pero precisamente por lo
 gastado del tema, el poema corre el riesgo de perder la
 atención del lector. Sin embargo, el interés del lector
 sigue vivo, motivado por la condición tabú de la
 situación narrada y el carácter grandioso de los
 personajes involucrados: se trata de héroes de la antigua
 Grecia involucrados en una relación homosexual.

Así, a pesar de que el tema y los estilos aparecen gastados, la inusual combinación de estos estilos y la contextualización histórica del tema representan una nueva y excitante aventura literaria para el lector, que es a la vez arte culto y arte popular, induciéndolo a hacer una especie de "sintonización," pero a la vez de distanciamiento, de reajuste histórico y estilístico que le permita disfrutar, desprejuiciadamente, de esta nueva aventura. Se crea así una tensión entre los distintos géneros, el culto y el popular, que motiva el pastiche, la fragmentación y que a la vez invita al lector a cuestionar la historia que lee.

La última estrofa clausura el récit de manera impecable. Los dos protagonistas de la trama--el hablante y Licio-- encuentran una resolución, aunque ésta no sea igualmente feliz para ambos. El hablante exalta en un tono de ecos épicos las cualidades físicas y guerreras del joven Licio para pronosticar su futuro como héroe de los griegos. En contraste, retoma el tono romántico, melancólico, de pesadumbre para pronosticar su propio futuro:

Excelsas son las aptitudes de su cuerpo y su
[espíritu,
y harán de él un héroe de los griegos.
Próxima está la campaña en el viejo continente,
de condición cruel y largos años,
y nadie igualará su decisión briosa.
Caerá la sombra entonces sobre mí; cuando regrese

no sentiré su mano sobre el hombro.
Licio presidirá gloriosos funerales. (49)

Al recuperar para el lector contemporáneo, el tema de la homosexualidad, a partir de una historia con protagonistas clásicos y a través del uso de convenciones estilísticas conocidas para el lector, el poeta pone de manifiesto dos de los rasgos más distintivos del arte postmoderno. Por un lado, la presente necesidad de revisar nuestra historia y de reconocer que ésta no es más que una construcción humana; y por otro, la tendencia, quizás también, la necesidad, del arte contemporáneo de cerrar la brecha entre el arte culto y el arte popular.

"La muerte de Sócrates", problematiza el valor de verdad de la historia, la ética de los motivos que generan los hechos históricos, y la identidad de aquellos que escriben la historia. Esto obliga al lector a cada paso a cuestionar su conocimiento sobre estas materias, a la vez que socava su propia credibilidad a través de la revalorización y la ironía.

La ironía, lograda a través de la instauración y la consecuente subversión de un estilo o una convención retórica, vuelve a ser el recurso ideal para enfrentar el problema de la verdad, la ética y la identidad históricas. El título mismo del poema se percibe como

irónico, ya que su tema elegíaco sugiere un lamento sobre la muerte de Sócrates, cuando, en efecto, éste resulta ser una defensa al estilo socrático de las razones que llevaron a los atenienses a sentenciar a muerte al pensador griego acusado de introducir nuevos dioses en su doctrina y de corromper a los jóvenes, infundiendo en éstos un espíritu crítico con respecto a la democracia ateniense. El poema imita así la defensa que de sí mismo hiciera Sócrates ante los miembros del Estado griego, convirtiéndose irónicamente en un panegírico disimulado del filósofo.²⁷ El hablante, al asumir la responsabilidad de "darle vida" con sus palabras a este episodio histórico, hace una adaptación sui generis de la filosofía y del método socráticos de indagación de la verdad y exposición del error a través del intenso escrutinio y constante revisión de los hechos. De esta manera, el lector queda contextualizado como jurado en una imitación moderna del famoso juicio.

El poema se abre en medias res con una cita de la proclama de muerte a Sócrates hecha por los ciudadanos atenienses, seguida por un comentario del hablante--que en esta parte juega el papel de cronista--acerca del ambiente de conspiración que reinaba en la ciudad después de que Sócrates expusiera sus ideas sobre las leyes que debían regir el nuevo Estado (49). Los versos 15 a 19 de

primera definición, una demostración con ejemplos concretos que intenta reafirmar la nueva definición y conducir a una definición universal, una nueva refutación, y finalmente una conclusión que usualmente no resuelve el conflicto inicial.²⁸

La primera subversión de este método es el hecho de que no existe un interlocutor explícito dentro del poema; por lo tanto, es necesario asumir que el lector es el interlocutor implícito en este diálogo, y quien, en últimas, tomará la decisión de aceptar o no la defensa. Sin embargo, esta decisión no es fácil de tomar para el lector, ya que la exposición del caso resulta inadecuada e insuficiente. Imposibilitado para tomar una decisión a favor o en contra, lo que el lector termina por atestiguar es la inoperancia misma del método. He aquí una exposición detallada de cómo opera esta paradójica condición del argumento:

El hablante inicia la discusión con una afirmación, "Porque sus corazones eran buenos" (verso 20), que pretende reafirmar en los versos 21 a 26, pero que en realidad solamente destruye esta afirmación con una retórica oscura y cacofónica, de la cual sólo quedan resonando, como un eco en la mente del lector, las frases: "acciones confusas," "informes trazos," "debilidad del ser humano," "injustos sucesos," "oculta

verdad," "sucesos mínimos," y "no menos deplorables:"

20 Porque sus corazones eran buenos,
 aún advirtiendo en ellos acciones muy confusas
 cuyos informes trazos eran fruto de la debilidad del
 humano, [ser
 injustos hechos, por no haber alcanzado todavía
 25 aquel conocimiento deseado de la oculta verdad,
 y otros sucesos mínimos, no menos deplorables (50).

En efecto, el hablante ha presentado múltiples razones para no creer que los corazones de éstos a quienes se refiere "eran buenos," así que trata de reparar esta imagen en el verso 27 a través de una cláusula concesiva. Pero su esfuerzo se desvanece nuevamente cuando al completar la oración sugiere como acción loable el que los padres hubieran hecho cómplices del asesinato a sus hijos, pidiéndoles que los imitaran:

Mas repasando ahora sus vidas, otras acciones fueron
 las que debieron merecer la gratitud de los
 conciudadanos,
 30 pues al oído de sus hijos
 pusieron como ejemplo imitar el de aquellos varones.
 (50)

Los versos 32 a 35 continúan rompiendo las expectativas del lector. El verso 32 enuncia que "los corazones nobles eran pocos." El tono periodístico del verso ("Esto es cierto") y la puntuación--el verso termina en dos puntos--contribuyen a que el lector espere que lo que viene sea una explicación o ampliación de tal enunciado. Sin embargo, la lista de emociones que sigue

los dos puntos no tiene nada de noble, sino de todo lo contrario:

Esto es cierto, los corazones nobles eran pocos:
 la miserable envidia, el temor de perder la
 preeminencia,
 ruin resentimiento,
 35 oscuras fueron las razones que impulsaron la muerte.
 (50)

De nuevo, a la decepción sigue un intento de reparación, más agresivo esta vez en cuanto apela directamente a la simpatía personal del lector. A pesar de este elemento persuasivo, el intento de reparación no resulta totalmente convincente ya que el hablante se refiere a la reflexión con la que supuestamente debe simpatizar el lector (interlocutor) como "una reflexión," en vez de "esta reflexión."

Al escoger decir "una reflexión," se elimina la posibilidad de una referencia anafórica que le permita al lector relacionar la reflexión con "el miedo a morir" del verso anterior, quedando solamente la alternativa de una referencia catafórica. Sin embargo, esta posibilidad también resulta eliminada cuando en los versos siguientes el hablante no hace ninguna referencia a la supuesta reflexión.

Como consecuencia, la reflexión referida queda omitida, y el lector no tiene en qué basar su simpatía. Aún más, la cláusula aditiva con que termina la estrofa

(versos 40-44) resulta abiertamente irónica al mencionar cuánto lamentaron la muerte de Sócrates aquellos que la autorizaron, y al presentar su dolor como testimonio de la bondad y la nobleza de éstos. Los repetidos intentos de justificación de esta acción sólo logran, pues, cuestionar cada vez más la ética y la sinceridad de los involucrados:

Pero no en los que digo, tan sólo coincidentes en el

(...) miedo a morir,
 pues sustentaban la sentencia en una reflexión,
 que admita, acaso, alguno de vosotros.

40 Es más, mientras vivieron
 sintieron el dolor por la muerte de Sócrates,
 el hombre en quien veían al mejor ateniense,
 y aún propusieron aplicar, y así lo hicieron,
 algunas de sus normas. (51)

La siguiente estrofa hace uso de otro de los recursos del método socrático, el de la ejemplificación. Los ejemplos se basan en "razones personales," y denuncian la irracionalidad y crueldad de las leyes que regirían en el nuevo Estado. Según estas interpretaciones personales, las nuevas leyes afectarían a los niños mayores de diez años quienes serían enviados a labrar la tierra para librarlos de la corrupción espiritual de la educación, a los minusválidos y a los criminales acerbos destinados a la muerte, los primeros por vicio natural y los segundos por ser incorregible su maldad (versos 45-63). Estos ejemplos buscan corroborar

no lo son:

- 65 Eran siempre razones personales,
 como el miedo a morir que a todos dominaba,
 o esta extraña razón que algunos expusieron con
 documentos abundantes:
 la calidad de los discípulos
- 70 era inferior, en mucho, a la de Sócrates,
 y algunos no llegaban a la altura de los medianos
 ciudadanos.
 Y al repasar la vida y las costumbres de cada uno de
 ellos
- 75 advirtieron que no correspondían la palabra y el
 [acto;
 era simulación en ellos la doctrina,
 y el hecho evidenciaba su condición hipócrita. (51)

Además del efecto irónico de tono bufón, esta última razón conlleva una ironía profundamente trágica en la muerte de Sócrates y que tiene origen en su propia doctrina acerca de la virtud. Para Sócrates, conocimiento y virtud conforman un solo principio, según el cual, el hombre sabio, es decir, aquel que "sabe" lo que es correcto, también "hará" lo que es correcto. En otras palabras, Sócrates creía que ningún individuo actuaría mal a propósito y con conocimiento de que su acción es incorrecta. Este "intelectualismo ético" de Sócrates--como algunos lo llaman--fue poco popular entre sus contemporáneos quienes alegaban que tal principio estaba en clara contradicción con la realidad diaria del ser humano. Aristóteles, por ejemplo, calificó de erróneo este aspecto de la doctrina de Sócrates en cuanto no tenía en consideración la debilidad humana y los

aspectos irracionales del alma (Copleston, 130). En este sentido, resulta trágico que una de las razones de su muerte hubiera sido precisamente su desconocimiento de la debilidad del alma humana:

Las razones más nobles de que muriera Sócrates
 fueron, pues, éstas (débiles, sin embargo, al sereno
 [entender
 80 de la historia futura):
 engendra, muchas veces, acerba crueldad
 la mirada del puro,
 pues no ve que del justo principio se deriva el
 [error en
 ocasiones;
 85 y en el ojo del puro se adhiere red tupida
 que impide distinguir en los discípulos la verdad
 [del
 espíritu. (51)

El hablante utiliza, de nuevo, la ironía para intentar dar una enseñanza moral al lector. Para tal efecto utiliza la técnica del aforismo, típico de la parábola. Así los versos 81 a 87 describen de manera universal y genérica cómo la nobleza de espíritu puede generar la crueldad, aplicando este principio al caso de Sócrates. Esta deliberada contaminación de lo histórico con elementos discursivos situacionales y didácticos reta los principios de objetividad, neutralidad, impersonalidad y transparencia de la representación, rasgo que Linda Hutcheon considera típico en la escritura postmoderna (92).

El poema termina con una última ironía, la

aclaración de que el Estado descrito por Sócrates era sólo un ideal. De igual manera se le recuerda al lector, a través de un colofón, que el relato del crimen que acaba de leer es ficción, que como una leyenda, ha sido escrito y reescrito y seguirá siendo escrito en el futuro:

90 Y, sin embargo, Sócrates sabía
 que su Estado no habría de existir sobre la tierra,
 pues sólo era un modelo de virtud
 para ayudar al hombre a que ordenase la conducta del
 alma.

* * *

95 (Este seco relato de aquel crimen político
 lo dejaron escrito, y hoy se escribe, se escribirá
 mañana,
 al cumplirse cien años del oscuro homicidio. (51)

El poema conduce al lector a tomar conciencia de que la historia no es un hecho terminado, sino que, por el contrario, es necesario reevaluarla, reinstaurarla, recontextualizarla día a día, para intentar una aproximación a su conocimiento. La reinstauración de un evento histórico como la muerte de Sócrates dentro de un contexto contemporáneo está pues lejos de obedecer a un simple sentimiento nostálgico. El propósito es más bien el de contribuir a nuestro conocimiento de la historia a través de una reevaluación irónica de las razones que motivaron tal evento y del método utilizado para contarlos: la crónica, la definición, la ejemplificación, la máxima.

Este proceso reevaluativo conduce también a cerrar la brecha entre arte culto y arte popular en el poema. En efecto, el poema exige del lector cierto conocimiento "académico" de la persona de Sócrates y de las razones que motivaron su asesinato. Sin este conocimiento, el lector perdería la ironía implícita en los versos 49-50 ("porque según los estatutos de la nueva República / la educación viciaba los espíritus de todos") que acusan a Sócrates de querer privar a los jóvenes atenienses de educación bajo la excusa de que la educación tuerce la mente de los jóvenes, cuando según la Apología de Platón, Sócrates fue acusado y sentenciado precisamente por pretender educar a los jóvenes.

Por otro lado, el reto a la objetividad de la historia adquiere mayor significación irónica si el lector puede hacer la conexión metafórica entre las múltiples razones "personales" que llevaron a la sentencia de Sócrates en el poema y las múltiples versiones que se conocen del pensamiento de Sócrates, ya que éste no dejó su obra escrita.²⁹ Este conocimiento "extra" necesario para lograr captar la intención irónica del poema hace parte del bagaje académico del lector. Pero, el lector también trae consigo un bagaje cultural que proviene de su contemporaneidad. Se trata del hecho de que el lector contemporáneo es también un asiduo

televidente. "La muerte de Sócrates" ofrece una atracción similar a la de este tipo de entretenimiento popular en cuanto presenta un conflicto legal (el juicio y sentencia de Sócrates) en un estilo legal (prueba y refutación) como el que el lector puede encontrar en una serie televisiva norteamericana al estilo L.A. Law o N.Y.P.D. (New York Police Department). "La muerte de Sócrates" usa el bagaje académico-cultural del lector para conducirlo a una reevaluación de la historia--el reconocimiento de que la historia es ficción--dentro de un contexto que le llama la atención--el contexto legal-- y en un lenguaje que le es conocido--el relato narrativo del discurso legal. De esta manera, esta poesía no sólo contribuye didácticamente al conocimiento del lector sino que hace accesible y atrayente para el lector contemporáneo temas históricos que tradicionalmente han estado rodeados por la aburrida y pesada aureola de la academia.

El efecto de esta técnica de recuperación histórica no es el de buscar que el lector cuestione más que acepte--como podría hacerlo pasivamente un televidente-- su historia. Se busca socavar la credibilidad del hablante a través de la ironía y de la revaloración de su historia presente y pasada.

"El santo inocente", a su vez, presenta

características tanto del género de la balada o romance popular, como de la elegía, además de ecos románticos y quevedescos. Temáticamente, tiene reminiscencias de balada o romance popular en cuanto trata de la trágica vida de un personaje, más legendario que histórico, que bien pudo ser local o extranjero. El personaje de esta historia o leyenda es un niño cuyos restos mortales se encuentran en la catedral de Valencia, España, y que popularmente se cree fue una de las víctimas de Herodes.³⁰ Estructuralmente, el poema tiene semejanzas con la balada, en primera instancia, por el estilo directo y dramático en que se relata la historia (alusión directa al lector, vocabulario sencillo, tono entre burlón y trágico), y en segundo lugar, por la repetición de una misma idea a manera de estribillo al final de las estrofas sexta (versos 76-7), séptima (115-18) y octava (154-6). En un sentido extendido de la palabra, el poema es elegíaco en su tema ya que se trata de un lamento ante la tumba de este inocente y anónimo niño. El poema también presenta características elegíacas en su estructura, por la presencia de una serie de versos pareados (estrofa cuarta) reminiscentes del verso dístico de la poesía elegíaca greco-latina, si no en el metro (generalmente consistente en un hexámetro seguido de un pentámetro) sí en el hecho de que se trata de versos

pareados que comunican una idea completa. El eco romántico se da en la contextualización del poema, y la nota quevedesca se presenta en el tono satírico-realista del poema.

Como en los otros dos poemas de esta colección, la reinstauración de la balada y de la elegía, dos estilos muertos, no obedece a un sentimiento nostálgico. Por el contrario, tal reinstauración cumple un propósito irónico. Por un lado, la balada, de raíces populares, le sirve al hablante precisamente para subvertir la creencia popular de que el niño es una víctima de Herodes. Por otro lado, la elegía en tono sarcástico sirve para ridiculizar la solemnidad que generalmente acompaña la muerte, y elevar en su lugar la insignificancia y la "ficcionalidad" del hombre.

El extenso poema, que reproduzco aquí para facilidad de referencia, consta de ciento sesenta y cinco versos en metro libre, distribuídos en ocho estrofas de irregular número de versos:

Revestido de encajes, el sacristán
 hace sonar las llaves por la desnuda sala gótica,
 mientras conduce la visita al relicario.
 Se pasa a nueva sala, más solemne,
 5 con extintos obispos colgados de los muros
 en numerosos cuadros de pintores mediocres.
 Un hueco allí visible le está esperando al vivo.
 Al frente hay un altar,
 donde el deán inválido, o el viejo y achacoso
 canónigo,
 10 dice la misa solo,

sabiendo que es mayor la pacencia de Dios, por ser eterno,
que la paciencia humana de los fieles.

Encima, y ambos lados del altar,
unas tablas pintadas
15 se abren para enseñar, con fondo rojo de damasco
y el oro de talladas maderas,
tras de un cristal, iluminadas,
las famosas reliquias.

Dolorosos vestigios de la Pasión,
20 recuerdos tiernos de Jesús
y de su Madre, los milagrosos huesos de los Santos,
y entre tanto esplendor,
humilde, innominado, un cuerpo muy pequeño
se expone en una urna.
25 El sacristán, muy flaco, parece que olfatea
veinte siglos de podredumbre,
y enmohece su voz cuando señala:
el cuerpo que aquí yace es de un Santo Inocente.

Me detengo, miro su triste carne,
30 y a ese muerto desnudo
le da calor, despacio, el pensamiento.
Tiembla otra vez la vida,
y un niño más cercano en el tiempo,
tal vez de esta ciudad,
35 de algún alegre barrio de artesanos,
sonríe--entre unos brazos--a la luz.
Pero el soplo mortal cayó sobre sus ojos, apagando
su risa, secándole las lágrimas.
40 Fue un año en que la peste
arrasaba los cuerpos,
tullidos, bellos lacerados,
para igualar las almas.
O acaso alguna madre,
45 temerosa de jueces y vecinos,
todavía una niña, lo dejara
enfriarse en la escarcha del invierno.
El niño es inocente,
y esta verdad es cierta.
50 El destino del hombre es ese grano diminuto de
arena,
que el viento arrastra ciego;
la ola de la mar que curva el cuerpo
y muere, o pasa y llega hasta la orilla;
es esa llama que, unida con las otras
55 en la hoguera, no sabemos si ha muerto.
Al vivo le entristece la impotencia

del destino del hombre.

60 Mirad: el Inocente murió junto a una tapia
de Belén, huía con la madre,
pero el tirano poderoso, nunca ahíto
de mortandad, homicida de su propia familia,
temiendo por la hartura de su vientre,
la complacencia de su sexo,
impulsó con la voz una sentencia oscura.
65 El destino del hombre es ese grano diminuto de arena
que el viento arrastra ciego;
y ese viento furioso es, muchas veces,
la libertad sin límites de un hombre,
la ruin voluntad que apaga una existencia
70 sin poder suficiente para salvar la propia.
Otro niño vivió treintaitrés años, triste
por ver un mundo tan maldito,
y alguna vez pensó, con amargura, en el posible
compañero de juegos
75 o de prédica.
Pero no es ese niño el que ahora miro,
tendido, en este osario.

Mirad: otro creció, y hermoso fue
como ningún humano de su tiempo;
80 llegó a cumplir la edad en que la vida
parece una ventura digna del hombre,
puro y clarividente, salvó su fe
hundiéndose en el río.
Hablo de aquel mancebo asiático
85 que apagaba la sed de un poderoso
con sus labios de fiebre,
y serenaba el ánimo del pecho del monarca
con su mirada suave y fiel;
sus manos delicadas sostenían el fervor de un
imperio.
90 Hijo del sur, un hombre ardiente todavía,
náufrago de su antigua pureza,
de las sombrías ondas de aquel río
alzó al muchacho hasta la luz;
herido mortalmente sintió su corazón,
95 envejecido de tristeza.
Y con soberbia herida
ordenó que los hombres lo adoraran,
lo hizo Dios para todos.
El destino del hombre acaso sea
100 la ola de la mar que curva el cuerpo
y pasa, y llega hasta la orilla.
En las noches crecientes del verano

sentía que las venas burlaban su devoto fervor;
 un muchacho que vive
 105 es, para un hombre que está solo,
 más necesario que el Dios que se ha elegido.
 Extinguido el poder con el último aliento,
 los hijos de sus súbditos
 olvidaron la fe, negaron las plegarias.
 110 Creación del amor es el espíritu,
 y a una muerte sucede la otra muerte.
 Es el destino del hombre
 la ola de la mar que curva el cuerpo,
 y muere.
 115 Tampoco es ese niño, cuya efigie
 destacan los museos,
 quien miro aquí tendido en esta carne.

Mirad: es anónimo el niño,
 pero su cuerpo es verdadero.
 120 El muñeco de barro reclina en tela roja
 una cabeza de carbón,
 la posición correcta de los miembros.
 No tuvo luz su vida,
 ni una sola mirada para el mundo;
 125 pasó sin merecer dolor,
 pues no tuvo conciencia,
 ni encontró la alegría
 que es el hierro más duro para el hombre
 cuando, pronto, la pierde.
 130 Un infante que muere no es de ninguna tierra,
 pues no respiró el mundo
 con amor o con odio.
 Por ello pudo ser este niño de un extraño país,
 traído de las comarcas por la piedad de un rey,
 135 la generosa donación de un prelado.
 Hijo de esta ciudad, o de otros campos,
 el niño es inocente,
 y esta verdad es cierta.
 Su destino en la muerte, por un azar
 140 que es voluntad de un hombre,
 fue superior a tantos que vivieron
 todo el ciclo confuso de la vida.
 Su cuerpo, que ninguna pasión despertó en vida,
 despertaba la fe, la fuerza
 145 que hace al hombre sobrevivir dichoso;
 su espíritu, que no llegó a existir,
 fue suma de los dones superiores del alma:
 inocencia y pureza,
 que el hombre va perdiendo con el tiempo
 150 o le arrancan los hombres.

El destino del hombre es esa llama
 que, unida con las otras en la hoguera,
 no sabemos si ha muerto.
 Los despojos que vemos en la urna
 155 ya sin nimbo reposan,
 son los despojos de nuestra triste condición.

El hombre es esto:
 alguien que, sin amor a un niño,
 lo eleva a los altares
 160 para crear la fe;
 y luego, arrodillado, gime.
 El hombre es esta carne marchita y negra,
 una débil razón
 y un sentimiento frágil.
 165 Si existe Dios asumirá el fracaso (43-47).

El poema se abre dentro de un contexto necrológico que recuerda al lector la poesía sepulcral inglesa prerromántica. Motivado por la visión de los restos de este anónimo niño, el hablante poético--un turista que visita los despojos del "Santo Inocente" en la catedral de Valencia en España--entra en una especie de trance que lo lleva a especular sobre las diferentes identidades que este niño pudo tener. Esta especulación lo conduce, a su vez, a reflexionar sobre el significado de la existencia humana. La arquitectura gótica de la catedral, la colección de huesos pertenecientes a santos, y la presencia, un tanto cadavérica del sacristán-guía, forman un marco ideal, desde un punto de vista romántico, para la reflexión del hablante.

Sumándose a la tradición quevedesca, el tono del poema gira entre la irreverencia satírica y el pesimismo

factual. Un lenguaje directo, exento de metáforas complejas, hacen el poema fácilmente accesible para el lector. La nota ingeniosa quevedesca se ve presente en las primeras dos estrofas en la combinación de imágenes como: "extintos obispos colgados de los muros," "un hueco visible le está esperando al vivo," "es mayor la paciencia de Dios, por ser eterno, / que la paciencia humana de los fieles." El tono irreverente contribuye así a menoscabar la naturaleza elegíaca del poema. Sin embargo, el hablante abandonará este tono irreverente a partir de la tercera estrofa para sustituirlo por un tono de tristeza inquisitiva ("tal vez," "O acaso") que en la estrofa cuarta se tornará en un tono de amarga resignación ("Al vivo le entristece la impotencia / del hombre"). Este vaivén en el tono mantiene viva la atención del lector y evita que el poema degenera en una simple sátira o, por el contrario, en un poema lastimero.

La cuarta estrofa se revela como una estrofa central en el poema no sólo por sus imágenes sino por su estructura. Las imágenes de esta estrofa (el grano de arena en el viento, la ola en el mar, la llama en la hoguera) se convierten en el leitmotiv del poema y hacen de ésta la estrofa más emotiva del poema. Las imágenes empleadas por el hablante se refieren a lo efímero de la existencia humana y a la "impersonalidad" que nos

atribuye la muerte. Estos sentimientos se verán repetidos una y otra vez en el poema en una estructura muy original. Tres de los cuatro versos pares que conforman esta estrofa se repiten al menos una vez en el resto del poema. Dada la arritmia de los versos, la repetición en el poema no logra producir la sensación de encantamiento típica del romancero y de los cantos religiosos. Sin embargo, sí logra--como la ola del mar que viene, nos golpea y se va--golpear al lector cada vez que aparece, con el látigo de una imagen decadente y pesimista. La repetición asegura que el lector mantenga presente su propia insignificancia e impersonalidad.

La estructura repetitiva funciona de la siguiente manera: el primer grupo de versos pareados en la estrofa cuarta ("El destino del hombre es ese grano diminuto de arena / que el viento arrastra ciego") se repite a mediados de la estrofa quinta (versos 65-66), y su idea es ampliada en los siguientes cuatro versos (67-70). El segundo par ("la ola de la mar que curva el cuerpo / y muere, o pasa y llega hasta la orilla") se repite casi exactamente, dos veces en la estrofa sexta. La primera vez hacia mediados de la estrofa sexta (versos 99-101), retomando parte del primer verso de la estrofa cuarta, y la segunda vez, ocurre antes del final de la estrofa sexta, en una versión más abreviada (versos 112-14).

Finalmente, el tercer par ("es esa llama que unida con las otras / en la hoguera, no sabemos si ha muerto") se repite hacia el final en la estrofa octava (versos 151-53), acompañado también por el sujeto del verso 50. De nuevo, la repetición no llega al encantamiento, pero sí logra generar una cierta expectativa en el lector que espera adivinar cuál de los pares se volverá a repetir, estableciendo así una especie de diálogo entre el hablante, el poema y el lector.

La concienciación de la "impersonalidad" que nos atribuye la muerte en estos versos surge como extensión metafórica de la imposibilidad de asignar un "dueño," una "personalidad" única a los restos de este niño. Así, las estrofas tres, cinco y seis buscan cada una dar una posible "personalidad" a este infante desconocido. Cada una "construye" una personalidad y una historia para el innominado inocente. El carácter de "ficción" que adquiere este ser es evidente en los primeros versos de la estrofa tres: "Me detengo, miro su triste carne, / y a ese muerto desnudo / le da calor, despacio, el pensamiento" (44). La metáfora de la revivificación tiene, además, ecos bíblicos para el lector que identifica al hablante poético con Jesucristo y al niño muerto con Lázaro en la famosa escena de la resurrección de éste último.

Cada una de estas estrofas (tres, cinco y seis) constituye, pues, una historia diferente con un personaje diferente dentro del poema, descentralizando de esta manera el récit de la historia principal, y retando el eje de gravedad de toda narración: la de producir un personaje central estable y unívoco. Así, la estrofa tres sugiere que el inocente pudo ser una víctima de la peste o de un embarazo vergonzoso (versos 40-47). La estrofa quinta sugiere que, en efecto, pudo ser una de las víctimas de Herodes (versos 58-64). El hablante aprovecha la oportunidad para hacer referencia bíblica a Jesucristo, ese niño que se logró salvar de la persecución de Herodes y llegar a los treinta y tres años. En un hermoso y tierno juego ficticio, el hablante poético relaciona a los dos niños como compañeros de juego, logrando conmover al lector (versos 71-75). Finalmente, la estrofa sexta se ubica en el terreno mítico y sugiere que el niño muerto pudo ser un hermoso joven suicida, cuyo amante lo eleva a la categoría de Dios (versos 78-98).³¹

Consciente de la imposibilidad de asignar una personalidad única al niño muerto, el hablante declara su fracaso en repetidas ocasiones. Al final de la cuarta estrofa dice: "Pero no es ese niño el que ahora miro, / tendido, en este osario" (45), descartando así la

posibilidad de que se trate de una víctima de Herodes. Al final de la estrofa quinta vuelve a declarar: "Tampoco es ese niño, cuya efigie / destacan los museos, / quien miro aquí tendido en esta carne" (46), descartando la posibilidad de que se trate del apoteósico joven. La estrofa séptima introduce una ingeniosa sorpresa. Ya que es imposible, en la muerte, atribuir una personalidad inequívoca a los despojos de aquel ser, la única posibilidad de resolución es atribuirle una personalidad genérica, la de ser humano: "los despojos que vemos en la urna / ya sin nimbo reposan, / son los despojos de nuestra triste condición" (47). Pero la resolución resulta ser menos atractiva y apetecible que la leyenda ("El hombre es esta carne marchita y negra, / una débil razón / y un sentimiento frágil" (47). El fracaso del hablante de crear una identidad única para el niño muerto se extiende a Dios, creador último de ese ser genérico, el hombre. La última estrofa del poema enfrenta al creador de este ser genérico, repugnante y vil, con su fracaso creativo, cuestionando de esta manera la ética misma de la creación y de su creador ("Si existe Dios asumiré el fracaso" [47]).

La reinstauración de estos dos géneros literarios, la balada o romance popular y la elegía, desenmascaran la realidad detrás de la ficción: la de que ésta obedece a

un juicio ideológico valorativo, individual o institucional. En este caso, la balada cuyas raíces se basan en la creencia popular sirve precisamente para cuestionar qué es lo "popular" en tal creencia. Los versos 133 a 135 ("Por ello pudo ser este niño de un extraño país, / traído a estas comarcas por la piedad de un rey, / la generosa donación de una prelado") como los primeros cinco versos de la última estrofa ("El hombre es esto: / alguien que, sin amor a un niño, / lo eleva a los altares / para crear la fe; / y luego, arrodillado, gime") cuestionan directamente la ética de la "verdad" que se da a creer al público. La verdad acerca de la identidad del niño, cuyos restos mortales se exhiben en la catedral de Valencia, como una de las víctimas de Herodes, se revela en estos versos como una fabricación de prelados y reyes para establecer una figura alrededor de la cual la iglesia pudiera crear un mito que inspirara fe en los feligreses. La intención elegíaca del poema resulta, por lo tanto, totalmente irónica ya que el lamento y el dolor por este inocente resultan ser también una fabricación. Es en este momento que la aparentemente gratuita redundancia de los versos: "El niño es inocente / y esta verdad es cierta," repetidos en dos ocasiones (versos 48 y 49, y versos 138 y 139), adquiere toda su significación. En efecto, el hablante busca con estos

versos distinguir entre la verdad "fabricada" (el niño como víctima de Herodes) y la verdad "cierta" (el niño como víctima de la fabricación de la iglesia). La reinstauración y consecuente subversión de dos estilos muertos en este poema conducen al lector a una reevaluación del arte mismo de la escritura tanto en su origen (¿qué tan popular es realmente el origen de ciertas historias y leyendas?) como en su intención (¿es el arte creativo realmente tan inocente como parece?). Nuevamente, la reinstauración de estilos muertos en la poesía briniana se muestra como un proceso de conocimiento del ser humano y de su historia, y la ironía como su mejor recurso; muy lejos, pues, de poderse considerar un simple despliegue de emociones nostálgicas.

En conclusión, el uso de estilos gastados como las memorias en "La república de Platón," de la oratoria legal socrática en "La muerte de Sócrates," y de elementos del romance popular y de la elegía en "El santo inocente" cumplen un propósito didáctico y contemporizador, por decirlo así, en la poesía brinesca. Desde el punto de vista didáctico, estos poemas conducen al lector a reevaluar su historia y la escritura misma de ésta. Desde el punto de vista "contemporizador," esta poesía logra borrar las barreras entre el arte culto y el arte popular, al ubicar

hechos, reales o ficticios, pertenecientes a la historia académica ("En la república de Platón," "La muerte de Sócrates") o a la leyenda popular ("El santo inocente"), dentro de un contexto moderno (el amor homosexual, las series televisivas de tema legal, el carácter turístico de muchas exhibiciones religiosas) que el lector fácilmente reconoce y adopta como suyos. Conocimiento y contemporaneidad son producto en la poesía de Brines de un efectivo uso de la ironía en la reinstauración de estilos gastados, y no de la manipulación emotiva del lector a través de la nostalgia. Materia narrativa inexacta presenta al lector contemporáneo temas "cultos" y leyendas tradicionales de una manera crítica pero accesible. Esta dinámica dialéctica entre la obra poética, el poeta y el lector, es, pues, uno de los logros más importantes de la poesía de Brines, y uno más de los rasgos que nos permite ubicarla dentro de la nueva tradición artística postmoderna.

Al borrar las diferencias entre arte culto y arte popular, el poeta logra, además, destacar la imposibilidad de ver la historia desde un plano unidimensional, apuntando ya hacia la desnaturalización del contexto, del tiempo, del lenguaje y de lo humano, aspectos de la condición posmoderna del individuo contemporáneo que dominarán el siguiente libro de Brines.

CAPITULO III

Posmodernismo cultural en Palabras a la oscuridad

Katherine Hayles define el posmodernismo cultural como ese darse cuenta de que ciertos hechos que antes habían sido considerados por el hombre como componentes esenciales e invariables de su experiencia, son en realidad construcciones sociales y no hechos naturales de la vida humana (1990, 265-266). Este proceso de desnaturalización, o remoción de las cualidades inherentes de un concepto, evento u objeto, ha afectado cuatro pilares importantísimos del conocimiento humano en este siglo: el lenguaje, el tiempo, el contexto y lo humano mismo. Según este concepto del posmodernismo cultural, la desnaturalización del lenguaje tiene que ver con la cada vez mayor conciencia en el hombre contemporáneo del carácter ambiguo y altamente auto-referencial del lenguaje--su principal herramienta de conocimiento y comunicación--y la consiguiente sensación que éste experimenta de estar pisando arena movediza cada vez que utiliza su herramienta. Por su lado, la desnaturalización del tiempo se ha ido dando a medida que este concepto ha ido perdiendo su carácter lineal para convertirse en una sucesión anacrónica de intervalos

desconectados, apiñados unos sobre otros en un eterno presente haciendo que el concepto de tiempo, como lo conocíamos, ya no le sirva al hombre de hoy para organizar su experiencia en una progresión cronológica y, aún menos, lógica. La desnaturalización del contexto, a su vez, tiene que ver con la creciente imposibilidad de diferenciar el texto del contexto, o en términos de Baudrillard,³² la imposibilidad de distinguir entre la copia y el original.³³ Finalmente, el posmodernismo cultural liga la desnaturalización de lo humano a la realidad cada vez más presente--si se considera el número de personas que hoy en día viven gracias a un marcapasos electrónico o a un riñón artificial, o que se movilizan gracias a una prótesis de extremidades--de crear organismos cibernéticos o "cyborgs" cuya existencia se basa en la posibilidad de ensamblaje y desensamblaje de un cuerpo u objeto cualquiera.³⁴ La desnaturalización es pues, para el posmodernismo cultural, el modus vivendi del hombre contemporáneo. Y es, precisamente, esta experiencia posmoderna de ser desnaturalizados y de estar en un mundo y en un tiempo desnaturalizados lo que Brines nos hace vivir en Palabras a la oscuridad (1966).

Paradójicamente, es también este caos lingüístico y temporal, contextual y humano en que nos sumerge Brines lo que hace sentido al lectores contemporáneo y donde

encontramos la fuerza liberadora y original de su voz poética.

Las técnicas para la desnaturalización del lenguaje, el tiempo, el contexto y lo humano en Brines son múltiples y complejas y actúan tan intrincadamente unidas como la formación de los distintos diseños geométricos en un caleidoscopio. La desnaturalización o construcción social del lenguaje y del tiempo se manifiesta a través de la ambigüedad del referente y de la superposición de tiempos verbales. El contexto y lo humano resultan también desnaturalizados como consecuencia de estas sutiles, pero efectivas, fluctuaciones en el sistema referencial y temporal del lenguaje. Así, la ambigüedad del referente pronominal provoca un efecto de desmembramiento o desenablaje en la voz poética y la superposición de tiempos verbales provoca un efecto de película futurística en que el futuro resulta un tiempo ya vivido y el pasado resulta tan incierto como el mañana.

Palabras a la oscuridad (1966) es uno de los libros más extensos de Brines. Consta de 60 poemas repartidos en siete secciones. Los poemas tienden a ser extensos, con predominio del endecasílabo en combinación con el heptasílabo. También se mantiene una división estrófica libre, es decir, sin un número fijo de versos. La

tendencia evocativa recupera para la memoria del hablante poético recuerdos de su infancia, paisajes recorridos, sitios visitados, episodios amorosos. Dos técnicas estilísticas llaman la atención del lector en este nuevo libro de Brines, la tendencia a la ambigüedad referencial, y a la conocida yuxtaposición de tiempos verbales. Es mi interés estudiar estas técnicas desde la perspectiva de la desnaturalización (del lenguaje, el tiempo, el contexto, lo humano) señalada por Hayles.

La ambigüedad del referente como ejemplo de la desnaturalización del lenguaje en Palabras a la oscuridad se manifiesta de diversas maneras, entre ellas: el uso del participio pasado eliminando toda huella pronominal, y el empleo del artículo definido en lugar del pronombre posesivo tienen como efecto mantener la doble condición del hablante de "sujeto narrador/objeto narrado."³⁵ El uso de la primera persona plural permite camuflar al hablante dentro de un grupo sin tener que identificarlo. Finalmente, el empleo de un referente que evita nombrar el verdadero referente cuestiona la credibilidad del acto referencial mismo.

En el poema "Después de la infancia," la ambigüedad referencial y temporal permanecen a pesar de nuestros esfuerzos por hacer "lógico" el caos semántico que se nos presenta. Después de aplicar alguna ayuda para resolver

ciertas incoherencias, el lector podría decir que el poema relata la anécdota de un hablante en un valle que recuerda cómo de niño, al terminar de jugar con sus amigos, solía esconderse en un lugar secreto para ver anochecer y cómo esto le hacía feliz. Ahora, ya hombre, regresa al mismo valle y va al mismo sitio secreto para tratar de reproducir su visión y la emoción que de niño experimentó, pero descubre que ya esta visión no le conmueve. En la última estrofa el hablante reflexiona acerca de cómo el paso del tiempo hace que las cosas pierdan el encanto del misterio hasta llegar a separar al hombre de su medio como si fueran dos extraños:

I

Al terminar los juegos
nos quedábamos todos tan cansados
que se olvidaban de mi corto nombre.
Me retiraba entonces de la casa
al secreto lugar.

Allí se oscurecía la arboleda,
las palomas giraban caudalosas
y muy blancas, el mar
era un país lejano
cada vez más de niebla,
y caído en las hojas de los pinos
miraba hacia el misterio de la noche.
Los ojos, grandes y puros,
se cuajaban de puntos invisibles,
crecían las estrellas con más luz,
y se turbaba el pecho
por la felicidad.

Era viejo aquel valle
de olivares nocturnos,
de almendrosde 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.

II

Hoy el valle es más joven.
Los aires, al tocar las frescas hojas
del naranjal nacido,
casi rozan la tierra.
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.

El tiempo, en su tarea,
lleva el polvo a las cosas,
despoja de secretos a los hombres,
en el alma se queda
germinando.
Al regresar al lecho
pensé que el mundo se extendía extraño
más allá de mi valle;
y sufrí al recordar
cuánto amor de aquel hombre
lejos de allí vivía. (58-60)

A pesar de la ayuda prestada al poema para hacer una lectura coherente, es inevitable seguir sintiendo cierto grado de incomodidad al final de éste. Al intentar identificar qué produce esa "incomodidad" nos damos cuenta de que ésta radica básicamente en dos cosas: en la imposibilidad de saber quién habla y de identificar un referente para el "aquel hombre" del penúltimo verso, y

en la incoherencia cronológica que establece la segunda parte del poema.

En el nivel referencial nos resulta difícil aceptar dentro de nuestro sistema lingüístico que haya ambigüedad en el uso de la primera persona, ya que siempre esperamos que la primera persona se refiera a la persona que habla, a no ser que tengamos comillas en cuyo caso entendemos que se trata de una cita. La ambigüedad referencial de la primera persona permea todo el poema y es introducida de manera gradual. En la primera estrofa se nota una intención doble en el hablante de rebelar y de esconder a la vez su identidad, para lo cual se vale de distintos recursos. Por un lado, la primera persona plural es lo suficientemente directa para permitirle hablar a nombre del grupo de amigos, pero al mismo tiempo es lo suficientemente subrepticia como para permitirle esconderse dentro del mismo: "Al terminar los juegos nos quedábamos todos tan cansados." Por otro lado, evita identificarse excusando en el cansancio de sus amigos el olvido de su nombre. Sin embargo, nos permite saber que es corto: "nos quedábamos todos tan cansados que se olvidaban de mi corto nombre." Al revelarnos que su nombre es corto pero no decirnos cuál es nos invita a entrar en un juego de adivinanza, o en el juego de las escondidas replicando de esta manera los juegos

infantiles en que él se involucraba con sus amigos y de los que nos habla en el primer verso. La idea del juego de las escondidas se refuerza en el siguiente verso a través de las palabras "retiraba" y "secreto lugar:" "Me retiraba entonces de la casa al secreto lugar."

Atrapado en el juego el lector sigue al hablante hasta su secreto lugar. En la segunda estrofa el lector sigue notando la misma actitud esquivada a rebelarse directa y completamente como un yo. Así, "caído" en el verso sexto podría referirse al mar. Y en "los ojos" en vez de "mis ojos" vemos la sustitución deliberada del posesivo por el artículo definido en el verso octavo, y cuatro versos más adelante vemos ésta técnica repetida en "el pecho" en vez de "mi pecho". De esta manera el hablante mantiene su doble condición subjetiva-objetiva de yo y él.

En la tercera estrofa reaparece el hablante en primera persona pero esta vez con una actitud de superioridad hacia el género humano y hacia la creación. Aquí comenzamos a sospechar que quizás el hablante poético sea Dios pues Dios tiene un nombre corto y tiene autoridad. Pero de pronto surge otra vez un "nosotros" que no podemos identificar. No sabemos si este "nosotros" es el mismo de la primera estrofa, lo cual no parece lógico pues supuestamente el hablante se había

separado de sus amigos. La imposibilidad de identificar al hablante hace que el lector detenga su lectura y reflexione: ¿Es este "nosotros", el hablante y la creación? ¿O es él y nosotros los lectores? ¿A qué hora nos hemos quedado literalmente dormidos como dice el hablante del poema? La sensación de misterio y de inseguridad es irresoluble. Así han transcurrido tres estrofas del poema sin que hayamos podido identificar al hablante el poema.

La primera estrofa de la segunda parte le devuelve al lector cierta confianza en el hablante que ahora se aventura a usar la primera persona a través de los enunciados directos: "he querido" y "esperé." Sin embargo, es todavía evidente que su compromiso no es total pues el lector vuelve a encontrarse con la ya familiar técnica en este hablante de sustituir el posesivo por el artículo definido para mantener la ambivalencia entre primera y tercera persona. Así leemos "el pecho no tembló" en vez de "mi pecho no tembló." Finalmente en el penúltimo verso el hablante rompe totalmente con el yo y se esconde en el distanciado y objetivo "aquel hombre". Pero, de nuevo, no nos es posible saber si "aquel hombre" se refiere al hombre-género humano de la tercera estrofa, o si se refiere al hombre desencantado que es ahora el hablante, o a otro

que quizás no hemos sospechado siquiera.

Esta renuencia a aceptar el compromiso de la primera persona, y la doble condición de subjetividad-objetividad que resulta del vaivén entre un yo y un él crea una nueva presencia en el poema, una presencia que es a la vez lírica en cuanto reconocemos la experiencia personal del hablante y fictiva en cuanto el sujeto es una creación y es tratado como tal a través de la tercera persona. Esta doble condición del hombre contemporáneo que se debate en encontrar una identidad propia en medio de un mundo en el que el ser humano solo puede reconocerse como una construcción ya hecha es la experiencia posmoderna que derivamos de la lectura de Brines.

El proceso de desnaturalización del lenguaje está íntimamente ligado a la opacidad de la voz poética. Al hacerse cada vez menos transparente, más elusivo, el hablante de Palabras a la oscuridad se hace menos natural, o si se quiere más 'desnatural', hasta el punto de que su identificación se vuelve una tarea casi detectivesca para el lector. La lectura se convierte así en una aventura fascinante en la que el lector debe jugar sus mejores cartas lingüísticas para lograr desovillar el laberíntico hilo de referencias bajo las cuales se oculta el hablante. En la aventura resulta evidente que no hay una resolución. Sin embargo, esto ya no importa en la

creación poética. Lo que importa es el placer intelectual del reto creado, poniéndose así de relieve el valor de construcción, de ficción de la obra por encima de su valor de realidad. A la construcción creada por el autor se agrega además la que añade el lector con su interpretación, elevándose así su valor de construcción a la enésima potencia si consideramos el número infinito de lectores potenciales que la obra podría tener, lográndose así un efecto de entropía a gran escala en las posibilidades interpretativas con que se enfrenta el lector de Palabras a la oscuridad.³⁶ Así el sujeto poético de Palabras a la oscuridad alcanza, paradójicamente, su grado máximo de desnaturalización al violar una de las propiedades más naturales e inherentes al lenguaje, la referencial, cuyo fundamento se basa en el intercambio de información conocida y de la cual los participantes de todo acto comunicativo derivan su mutua confianza y credibilidad.

En cuanto a la cronología de los eventos, la sensación de transgresión del sistema de la lógica es todavía más fuerte dada la extrema literalidad de los versos que encierran esta transgresión y la posición que tienen dentro del poema. El primer verso de la estrofa tres describe el valle en el que jugaba el hablante, ahora viejo, con sus amigos de infancia. Desde la

perspectiva del hablante niño podemos aceptar el considerar "viejo" todo lo que sea mayor que él. Sin embargo, en la segunda parte este mismo valle es "más joven." La nueva aseveración rompe con las leyes de nuestra lógica temporal. Si en la niñez del hablante el valle era viejo, cómo puede ahora estar más joven? Bousoño lo explica a través del uso de la yuxtaposición de eventos en la poesía de Brines (59-63). Desde esta perspectiva, el valle evocado es un valle en invierno, símbolo de decadencia, de vejez, mientras que el valle del presente es un valle primaveral ("frescas hojas", "naranjal nacido"), por lo tanto se ve joven. Aunque la yuxtaposición de eventos ofrece a primera vista una solución satisfactoria, queda todavía una incoherencia por resolver. Si la aparente incoherencia temporal se basara simplemente en un cambio temporal en la percepción del hablante entonces el lector hubiera esperado una frase como "hoy el valle respira juventud," o bien, "hoy el valle se ve más joven" pero el hablante ha escogido el verbo "ser" que en español tiene una inequívoca connotación de permanencia. El hablante presenta una percepción como si fuera una verdad inalienable. Al hacer esto nos revela que el "valle" de que nos habla es una mera construcción suya y que este quizá ni siquiera exista, que lo que leemos es lo que él imagina que

una ciudad lejana que nunca han conocido,
 o alguien que, de existir, ya hubiera muerto,
 o todavía ha de nacer;
 15 quiero decir, alguien que en realidad no existe.
 Y ellos llenan mis ojos con su fugacidad,
 y un día y otro día cavan en mi memoria este
 de ver cómo ellos llegan con esfuerzos, voces, [recuerdo
 pensamientos silenciosos, [risas, o
 20 o amor acaso.
 Y los miro cruzar delante de la casa que ahora
 construyen [enfrente
 y hacia allí miran ellos,
 comprobando cómo los muros crecen,
 25 y adivinan la forma, y alzan sus comentarios
 cada vez,
 y se les llena la mirada, por un solo momento, de la
 fugacidad de la madera y de la piedra.

Cuando la vida, un día, derribe en el olvido
 [sus
 30 jóvenes edades,
 podrá alguno volver a recordar, con emoción,
 este suceso mínimo
 de pasar por la calle montando en bicicleta, con
 esfuerzo ligero
 35 y fresca voz.
 Y de nuevo la casa se estará construyendo, y
 [esperará el
 jardín a que se acaben estos muros
 para poder ser flor, aroma, primavera,
 (y es posible que sienta ese misterio del peso de
 mis
 40 ojos,
 de un ser que no existió,
 que le mira, con el cansancio ardiente de quien
 vive,
 pasar hacia los muros del colegio),
 y al recordar el cuerpo que ahora sube
 45 solo bajo la tarde,
 feliz porque la brisa le mueve los cabellos,
 ha cerrado los ojos
 para verse pasar, con el cansancio ardiente de quien
 sabe
 50 que aquella juventud
 fue vida suya.

Y ahora lo mira ajeno, cómo sube
felíz, encendiendo la brisa,
y ha sentido tan fría soledad
55 que ha llevado la mano hasta su pecho,
hacia el hueco profundo de una sombra. (96-97)

Al omitir el sustantivo referencial en el primer verso del poema "Todos los días pasan" y sustituirlo por el pronombre "los" en el segundo verso ("Y yo los reconozco") no es posible saber si el hablante se refiere a que "los días pasan todos a la vez" o a que "algunas cosas o personas pasan todos los días." La tercera línea, aunque restringe la segunda opción a "personas" y nos las identifica como "deportistas," todavía no aclara la ambigüedad del referente de la primera línea, pues el lector puede asumir que el hablante está hablando metafóricamente de "los días" como si fueran "deportistas." La séptima línea, de nuevo restringe el referente literal "deportistas" a "ciclistas," pero aún sigue existiendo la posibilidad de la metáfora "ciclistas-días," ahora enriquecida con la connotación cíclica del tiempo, sugerida por las ruedas de la bicicleta.

La repetición de "yo los reconozco," "yo ya conozco a cada uno de ellos," y la aclaración de la perspectiva del hablante "detrás de los cristales de mi cuarto" parece confirmar la posibilidad de que el hablante "mira

pasar todos los días unos ciclistas desde la ventana de su cuarto," y que los puede reconocer porque siempre los mira desde la misma perspectiva.

Sin embargo, a medida que avanza el poema, las pistas solo conducen al lector a nuevos niveles de complejidad. Así surge la posibilidad de un segundo nivel metafórico en el que lo que puede ver pasar el hablante no sean "ciclistas" sino "recuerdos de días," y por eso, en el proceso de recordarlos, los puede recordar "en grupos o aislados" como pasan los ciclistas que observa cada día a través de su ventana. La ambigüedad del referente en combinación con el uso de un vocabulario, que bien puede aplicarse a los días o a los jóvenes ciclistas, refuerza la doble metáfora en los versos 16 a 20.

Este doble estándar interpretativo libera al lector, de cierta manera, de buscar una verdad absoluta, permitiéndole contruir la verdad que prefiera: una más metafórica, la de los recuerdos de días avanzando como ciclistas frente al hablante, o una más literal, la de ciclistas de carne y hueso que avanzan frente a la ventana del hablante. El poema se le presenta así al lector como una máquina dispensadora de lecturas, así como las modernas máquinas vendedoras de comestibles que hoy nos permiten escoger entre una bebida dietética y

otra con todas sus calorías.

La segunda parte de Mere Road presenta un reto especial ya que combina tanto técnicas de ambigüedad referencial como de transgresión cronológica. Bousoño contribuye una vez más a dar lógica parcial al caos al identificar la superposición de cuatro niveles temporales en el poema: un nivel A que es el presente, un nivel B que es el futuro, un nivel C que es el pasado, y finalmente un nivel D que describe una visión futura desde el pasado (55-56). Esta superposición de planos temporales en el poema se esquematizaría de la siguiente manera: el hablante poético anticipa el futuro (B) de uno de los jóvenes que observa a diario desde su ventana y lo imagina recordando sus paseos en bicicleta en un presente (A) que desde la perspectiva del futuro es ya un pasado (C). Finalmente, en el proceso de recordar, el joven (?) tiene una visión (D) de su muerte futura.

La aplicación del análisis de la superposición de planos temporales ofrece una resolución aparente del caos del poema. Sin embargo en la experiencia del lector, este último nivel (D) resulta aún más enigmático después de reorganizar los eventos dentro de una cronología lógica ya que en el juego de superposiciones, hablante y joven parecen haberse fundido en uno solo y ya no le es posible al lector discriminar quién habla de quién sufre,

o en términos narrativos no puede determinar el sujeto narrativo del sujeto narrado:

45 y al recordar el cuerpo que ahora sube
 solo bajo la tarde,
 feliz porque la brisa le mueve los cabellos,
 ha cerrado los ojos
 para verse pasar, con el cansancio ardiente de
 quien sabe
 50 que aquella juventud
 fue vida suya.
 Y ahora lo mira, ajeno, cómo sube
 feliz, encendiendo la brisa,
 y ha sentido tan fría soledad
 55 que ha llevado la mano hasta su pecho,
 hacia el hueco profundo de una sombra. (97)

El sutil cambio del reflexivo en el verso 48 "verse" a la forma del pronombre directo "lo mira" en el verso 52 provoca un efecto entrópico en cuanto a la serie de posibilidades interpretativas que ahora se le abren al lector: es posible, de un lado, que el joven deportista que supuestamente habla en estos últimos versos quiera mostrar la distancia tanto temporal como corporal que lo separa de su visión de sí mismo en un pasado hipotético y de ese modo identificarse mejor con su estado presente de anciano al extremo de descubrirse ya muerto, convertido en "el hueco profundo de una sombra." En tal caso el joven ciclista es a la vez el sujeto narrador y el sujeto narrado. Por otro lado, es posible que el hablante original, el anciano que está imaginando a este joven imaginarse viejo y recordándose joven, esté describiendo

a manera de testigo (sujeto narrativo), cómo el joven deportista (sujeto narrado) se imagina viejo y al recordarse joven se descubre muerto. En tal caso tenemos como sujeto narrador al anciano y como sujeto narrado al joven. O, es posible que, el hablante anciano (sujeto narrador) al describir al joven deportista (sujeto narrado) imaginarse viejo y recordarse joven, sienta soledad y se lleve la mano al pecho y sea él, el hablante (sujeto narrado?), quien se descubre muerto. En tal caso, tenemos un sujeto narrador y dos sujetos narrados, sin que nada en el poema logre desambiguar esta ambivalencia para el lector.

La ambigüedad en el plano temporal contribuyen a reproducir para el lector esa sensación de vivir en el presente como si estuviera en una cápsula de juego de "realidad virtual", en una especie de estado permanente de "Regreso al futuro". Por otro lado, la falta de resolución entre el yo y el él reproduce eficazmente la sensación de ser un número, una estadística apenas en un mundo de organismos cibernéticos cuyos rostros son indescifrables, como lo es su identificación pronominal. Ante esta falta de determinismo referencial y temporal, el lector se ve en libertad de crear la realidad que más le convenga. Sin embargo, ésta es una libertad aparente ya que la realidad resultante no deja de ser más que una

construcción, una ficción cuya perdurabilidad es tan frágil y efímera como la misma naturaleza de aquel que la construye. Es, pues, esta condición de indeterminismo temporal y referencial lo que le imprime a la poesía de Brines su carácter posmoderno, y conducirán a este hablante a experimentar una crisis existencial, ética y cultural en en su próximo libro Aún no. Remover las incoherencias referenciales o temporales e imponer sobre éstas nuestro sistema lógico sería limitar la experiencia emotiva del poema e impedir el conocimiento poético de nuestro mundo y realidad modernos al cual esta poesía nos quiere conducir.

CAPITULO IV

La iconoclasia cultural como método de conocimiento
en Aún no

El sujeto poético de Brines continúa su incansable búsqueda de conocimiento en Aún no, cuarto libro del autor, publicado en 1971. Esta búsqueda llega a una crisis en la cosmovisión del hablante poético en este libro. Este comienza a buscar con ahínco nuevas formas de reafirmar su ser. El hablante deja de evadirse en el ambiguo yo-él, en el indefinido aquel hombre de su poesía anterior, y se enfrenta a su yo. Paralelamente, surge en su poesía una tendencia hacia la pregunta retórica y la autorreferencialidad del lenguaje.³⁷

Estos cambios señalan, pues, el arribo del sujeto de Brines a una nueva etapa en su búsqueda de conocimiento, una etapa que lo presenta más sabio pero a la vez más rebelde, más dispuesto a la lucha que a la resignación. El sujeto poético de Aún no reconoce ahora, más que nunca, el peso de su herencia cultural de diez siglos, y asume la responsabilidad de enfrentarse a esta herencia con las armas que le da su propia inteligencia. Indaga así en el lenguaje y en los mitos culturales heredados a través de éste. Su mirada se hace inquisidoramente autorreferencial y metapoética, actitud que lo pone de

lleno dentro del marco contextual posmoderno.

En su incansable indagación autorreferencial y metapoética, el hablante confunde frecuentemente los actos de la escritura y del amor, dos actos que lo consumen, y que en fin de cuentas sólo le sirven para confirmar su inmensa soledad, su desengaño del lenguaje, y su trágica realidad mortal. La confusión que hace el hablante es una confusión deliberada y subversiva. Así, pues, lejos de aceptar el peso opresor de su herencia cultural, el sujeto de Brines responde con una energía beligerante. Sabe que para cerrar la brecha que distancia la armonía del caos, el intelecto de la emoción, es necesario romper mitos, subvertir viejos valores. Y lo hace convirtiéndose en un iconoclasta de su cultura y su tradición.

En su misión iconoclasta, el nuevo hablante de Brines compromete emocional e intelectualmente al lector. Emocionalmente, lo compromete a través del vaivén de sentimientos a que lo somete con los diferentes cambios de tono que adopta el hablante, obligando al lector a experimentar una serie de emociones contradictorias que lo lleva de una actitud hostil, de rechazo y disgusto, a una actitud de aceptación, de intensa ternura y compasión por el sujeto poético. Intelectualmente, el lector resulta comprometido al no poder escapar a la rigurosa

pesquisa cultural a que lo somete el hablante.

Continuamente aludido a través de un "tú" o de un "vosotros," el lector se ve obligado a desenmascarar el carácter de "construcción social" de sus principios más caros, a revisar la lógica de sus creencias, a enfrentar la falsedad del lenguaje. Sujeto poético y lector de Aún no, llegan pues, paralelamente, a la conclusión de que para lograr el conocimiento de su realidad deben primero destruirla.

Como los anteriores este libro también está dividido en secciones, tres en esta ocasión. Sus 49 poemas siguen siendo largos, pero hay una marcada tendencia ahora al verso libre. Se deja ver en los títulos de los poemas una marcada tendencia a la reflexión metapoética y al estilo narrativo, tipo ensayo: "Los signos de la madrugada," "Palabras para una mirada," "Acerca de la divinización," "Alocución pagana," "Poeta virtuoso en sarcófago," "Reflexiones sobre un incidente," "Poeta póstumo," "Elección responsable," "Métodos de conocimiento," "Palabras para una despedida."

La intención iconoclasta del sujeto poético, y el tono autoritario y descarnado de un Zaratustra se dejan ver claramente en "Alocución pagana," quizás el poema más beligerante de este libro, no sólomente por lo íntimo y sagrado del tema tratado--la fe--sino también por la

agresividad del tono y del vocabulario usado, y la rapidez con que se pasa del insulto al reto, sin darle tiempo al "aludido" (lector) de reaccionar.

El título mismo del poema, estrategia ya conocida en Brines, se emplea para sugerir el tono predicatorio del profeta y el carácter transgresivo de su tema. El poema se inicia con una pregunta retórica, característica que se ha señalado será frecuente en este libro. La pregunta en sí alude a la ignorancia, a la miope comprensión ("esperanza ciega") que tienen los seres humanos de sus propios deseos, y los acusa de egoístas y de creyentes ilusos por desear la inmortalidad. El breve poema termina con un reto despiadado del hablante a sus oyentes a aceptar la cruel realidad de su final o a continuar en su ignorancia:

¿Es que, acaso, estimáis que por creer
 en la inmortalidad,
 os tendrá que ser dada?
 Es obra de la fe, del egoísmo
 o la desolación.
 Y si existe, no importa no haber creído en ella;
 respuestas ignorantes son todas las humanas
 si a la muerte interroga.

Seguid con vuestros ritos fastuosos, ofrendas a
 los dioses,
 o grandes monumentos funerarios,
 las cálidas plegarias, vuestra esperanza ciega.
 O aceptad el vacío que vendrá,
 en donde ni siquiera soplará un viento estéril.
 Lo que habrá de venir será de todos,
 pues no hay merecimiento en el nacer
 y nada justifica nuestra muerte. (164)

En la alocución del hablante se percibe una intención doblemente injusta. Por un lado, a través del empleo de la pregunta retórica que abre el poema, el hablante excluye del acto comunicativo a su interlocutor, dejando claro que en la discusión de su destino, éste no tiene ningún derecho de participación. Aún más, en los versos séptimo y octavo el hablante enfatiza la ignorancia del interlocutor, inhibiéndolo de cualquier intento de participación ya que: "respuestas ignorantes son todas las humanas / si a la muerte interroga."

Los últimos dos versos del poema vuelven a recalcar sobre la total imposibilidad de participación del ser humano en su destino, sólo que en esta oportunidad el hablante se incluye entre los aludidos a través de un "nosotros," permitiéndole al lector percibir momentáneamente el eco de aquella voz amiga y solidaria de las primeras obras de Brines: "pues no hay merecimiento en el nacer / y nada justifica nuestra muerte." Ante esta realidad, la búsqueda de conocimiento del ser humano se torna inútil, y el único camino que se le revela, el de seguir alimentando su ignorancia a través de la fe, resulta infantilmente irónico.

El hablante destruye así para el lector/oyente la creencia de que la fe pueda conducir al ser humano al conocimiento de sí mismo y de su destino, destruyendo de

este modo uno de los pilares fundamentales en el desarrollo y evolución cultural del ser humano de todos los tiempos y de todas las razas.

El ánimo iconoclasta que mueve a la voz poética de Aún no se revela nuevamente en otro breve poema titulado "La dama" (163). El uso de la ironía en el término "dama" para referirse a la muerte como una "vieja y negra prostituta" establece ya el tono iconoclasta del poema. Este se intensifica cuando con la temeraria actitud de un don Juan, el hablante invita al lector a "gozar" de ella:

Hemos gozado mucho de la dama,
aunque alguno, inocente en demasía,
detrás de la apariencia vio algún engaño oculto,
y no siguió nuestro gozar frenético;
como dama escogió a la insípida muerte.

Gocemos de la vieja prostituta, tan sabia
en el amor, y aunque nos manche nuestra joven carne
con hediondos afeites,
no hay otra vida que escoger podamos
sino esta vieja y negra prostituta. (163)

El poema introduce al lector a un contexto de presunta camaradería varonil en el que el hablante confiesa los hábitos libertinos ("hemos gozado mucho de la dama") y temerarios ("nuestro gozar frenético") que él y sus amigos (entendido por la forma "nosotros") comparten. La forma plural de la primera persona invita al lector a considerarse parte del grupo y a leerse dentro del poema. Sin embargo, pronto, aparece la figura del don Juan, aquel que excede las normas del grupo,

aquel que "no siguió nuestro gozar frenético," y que "como dama escogió a la insípida muerte." La temeridad y audacia del don Juan es disculpada por el hablante quien se refiere a éste como un "inocente en demasía."

En la segunda estrofa, el hablante se une a la audacia de su compañero y anima al grupo de amigos a disfrutar de la "vieja prostituta, tan sabia en el amor." La agresiva invitación deja ver, sin embargo, la amargura del hablante que reconoce en esta entrega la derrota del ser humano: "y aunque nos manche nuestra joven carne / con hediondos afeites, / no hay otra vida que escoger podamos / sino esta vieja y negra prostituta."

El doble tono, de audacia y amargura, en la invitación del hablante provoca a su vez una doble reacción en el lector. Por un lado, la idea de "gozar" de la muerte como si ésta fuera una "prostituta" no resulta una idea particularmente atractiva para el lector. Sin embargo, la imagen indefensa del hablante ("no hay otra vida que escoger pueda") trueca este rechazo inicial en solidaridad. La grotesca imagen de la muerte manchando su "joven carne con hediondos afeites" incrementa ese sentimiento de solidaridad que ahora experimenta el lector por el hablante. El lector se da cuenta de que él/ella está también en una posición precaria ante la muerte y que como éste "no hay otra vida

que escoger pueda." La amenaza de esta "vieja y negra prostituta" se le hace cada vez más real. La muerte se le revela entonces como una usurpadora de aquello que más aprecia, su vida. Hablante y lector están ahora unidos por un común desprecio a la muerte. En este momento, la imagen de la muerte como "prostituta" ya no le parece tan censurable al lector. Por el contrario, encuentra la actitud donjuanesca del hablante de querer "gozar" de ésta, comparable a la actitud heroica del Calibán shakespeareano que aprende la lengua de su opresor para poder insultarlo con ella. Así mismo, el hablante poético "gozará" de la muerte tal como ella "gozará" de "manchar su joven carne son hediondos afeites." La ironía de la doble metáfora "dama/prostituta" para representar la muerte, y la transformación de la actitud temeraria estilo don Juan del hablante poético en una actitud heroica, digna de ser imitada, no solamente gana el beneplácito del lector sino que además logra subvertir para éste la imagen del don Juan, rescatándolo de la censura cultural en que ha vivido y convirtiéndolo en héroe. Nuevamente, vemos en este libro el poema que se abre a la entropía, a la pluralidad de significados que vimos en poemas como "Mere Road" de Palabras a la oscuridad, "El Santo Inocente" de Materia narrativa, y en Las brasas.

La muerte se revela en Aún no como una presencia temática más marcada aún que en los libros anteriores. En "Estela griega", por ejemplo, ésta se asocia con el engaño del lenguaje, el cual se plantea como un instrumento que destaca la torpeza humana y perpetúa el engaño de nuestras tradiciones. Así, la tradición de inscribir sobre las lápidas funerarias las fecha de nacimiento y muerte de nuestros difuntos con el propósito de inmortalizar su recuerdo resulta un acto irónico ya que la inscripción sólo logra recordar a todos que la persona ya no existe. El hablante señala que la función del lenguaje en el cumplimiento del deseo de inmortalizar a nuestros difuntos es un engaño, pues para éstos ya la única realidad es la "cerrada niebla" del "vasto" y "frío" "reino" de la muerte, donde los términos "vida" y "juventud" han perdido todo valor semántico:

En esta despedida familiar
 pesa, sobre los ojos de la joven,
 una cerrada niebla,
 el sopor de la muerte. Mas serena,
 hacia el mudo país del aire negro,
 ella avanza. Su tierna edad, fijada
 con amor en la piedra, aún perdura
 como el último engaño de la vida.
 (Vasto es el reino que la acoge, y frío). (164)

La segunda y última estrofa sorprende al lector in fraganti, leyendo en silencio la inscripción de la estela funeraria que el hombre descrito en el poema también está leyendo, y compartiendo con él y con el resto de la

humanidad el deseo de inmortalidad: "Mira la estela silencioso el hombre: / es sólo de los vivos el deseo / de la inmortalidad." Literalmente atrapado por el hablante, no le queda otra salida al lector que reconocer humildemente, no sin cierta vergüenza, la torpeza de su deseo.

La inscripción funeraria usa el lenguaje para dar testimonio del estado de inconciente negación en que vivimos: el creernos inmortalles por estar vivos, y para perpetuar nuestra torpeza. El lenguaje se presenta, pues, como un medio no confiable, un medio que tan fácilmente nos permite crear una ilusión como nos la arrebatata.

"Epitafio romano" inicia con una cita de Horacio que sirve de inscripción lapidaria: "No fui nada, y ahora nada soy. / Pero tú, que aún existes, bebe, goza / de la vida ... y luego ven" (164). Douglas K. Benson hace un interesante análisis de este poema en el cual demuestra cómo a través de un diálogo ficticio tipo "padre-hijo," el romano, autor de la inscripción, usa el tópico del carpe diem como una aparente invitación al "hijo"/lector a gozar de la vida mientras está vivo. Sin embargo, la invitación es realmente un anzuelo sutil para enfrentarlo después a otro tópico, el de la muerte, el del ubi sunt, en los últimos versos: "Quien lea, debe saber que el tuyo

/ también es mi epitafio. Valgan tópicas frases / por tópicas cenizas." Benson concluye que el poema, estructurado sobre los temas literarios del carpe diem y del ubi sunt, y de la figura social del padre, se desmorona como se desmoronó Roma. Este desmoronamiento hace ver al lector su fragilidad, y cómo su memoria--en nuestro caso, el lenguaje, sus valores sociales, su tradición--sólo le sirven para ocultarle la verdad. Vida y muerte resultan ser la misma cosa, y las decisiones que tomemos acerca de cómo vivir nuestra vida y enfrentar nuestra muerte no harán ninguna diferencia al final. La única verdad constante es pues el desengaño (Benson 1984, 315-17).

El desengaño que experimenta el lector en "Epitafio romano" es un tanto similar al que experimenta en "Alocución pagana" en cuanto aquel toca también de manera indirecta el tema de la fe. El uso de una figura de autoridad como la del autor romano para aludir al hablante/lector del poema e invitarlo a gozar de la vida ahora que está vivo trae a mente del lector un discurso opuesto, el de los "padres" de la iglesia: "sufrir ahora que estamos vivos para gozar después de la vida eterna." El discurso del padre romano (carpe diem y luego ubi sunt) resulta una inversión sutil del discurso del sacerdote o "padre" religioso. Ambos discursos, el

literario y el religioso, sin embargo, son subvertidos por el hablante, pues éste sabe bien que "no es privilegio de nadie, poder decir si es bueno o malo llegar allí." Al engaño del discurso literario estudiado por Benson, se agrega el engaño del discurso religioso sugerido como inversión del carpe diem. Por otro lado, tanto la autoridad literaria de un Horacio como la religiosa implícita en la inversión resultan cuestionables. Visto de esta manera, el poema es un compendio de subversiones de discursos y autoridades milenarias que confirman una vez más la actitud iconoclasta del nuevo sujeto poético de Brines. Vale la pena recordar aquí que esta recuperación de géneros literarios con el ánimo de subvertirlos también se encuentra empleado magistralmente en Materia narrativa inexacta.

"Acerca de la divinización" retoma una vez más, como "Estela griega" y "Epitafio romano", la necesidad humana de perpetuar y dignificar la memoria de alguien a través de monumentos recordatorios, con el propósito de demostrar la inutilidad de tal sentimiento. A manera de ejemplo ilustrativo, el hablante hace referencia a los extremos a que llegó el emperador romano Adriano quien divinizó a Antinoos, su esclavo favorito, obligando a sus súbditos a mantener "vivo" el recuerdo del joven muerto a

través de sus plegarias. Con este ejemplo, el hablante demuestra que la prolongación del recuerdo no es otra cosa que una prolongación masoquista del dolor:

Divinizó a Antinoos.
Y así, ayudado en la plegaria ajena,
lo pudo retener en el recuerdo,
mantuvo su dolor.
Al fin, sólo mendigo y hombre. (165)

A la anécdota ilustrativa sigue una alocución dirigida explícitamente a un "tú" en la que se escucha la voz del profeta enseñarle, con actitud cínica, al oyente/lector el camino correcto ante el desengaño:³⁸

Sé más pagano tú, y advierte que la vida
tiene un destino cierto: sólo olvido,
y si piadosa obra: sustitución.
Es el azar origen del amor,
y el camino azaroso, y un golpe del azar
lo acaba pronto. Si tan ruda
es la vida, tan incivil el sentimiento,
tan injusta la pena,
y en ello no hubo enmienda con los siglos,
no hagas tú como aquel,
no pretendas hacer digna la vida:
tan torpe tiranía
no merece sino tu natural indiferencia. (165)

El ejemplo de Adriano busca enseñarle al oyente/lector que la continuación de la tradición sólo perpetúa su dependencia de ella, haciéndole cada vez más débil y vulnerable. De ahí que la actitud propuesta sea una actitud retaliadora ("ojo por ojo, diente por diente") ante la realidad de su condición humana: "Si tan ruda / es la vida, tan incivil el sentimiento." Para el hablante poético azar y olvido son dos dioses inexorables

que rigen el destino de los seres humanos. La única actitud digna ante la inexorabilidad de estos dioses es, por lo tanto, una "natural indiferencia". Sólo a través de ella podrá el hombre liberarse de la tradición y triunfar sobre la tiranía de su destino mortal.

"Alocución pagana," "La dama," "Estela griega," "Epitafio romano," "Acerca de la divinización," todos estos poemas buscan concientizar al hombre acerca del papel esclavizante y alienador de la tradición. El tono satírico, punitivo, destructivo del hablante poético en ellos logra reproducir efectivamente la violencia y la tiranía del deseo de inmortalidad, y el sentimiento de indefensa que experimenta el lector/oyente ante la inevitable realidad de su muerte.

Sin embargo, este tono se suaviza y adquiere un matiz sabio, un cierto sabor a palinodia en otros poemas. En "Sueño poderoso," por ejemplo, el hablante reconoce y acepta que a pesar de lo trágico del deseo de inmortalidad ("ese deseo hondo"), este deseo es también glorioso:

¿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? (197)

La actitud de retracción se deja ver en el cambio de

tiempo entre la primera y la segunda estrofa. El poema se abre con la conocida estrategia de la pregunta retórica en presente. El lector casi espera que la segunda estrofa sea una alocución del hablante enfatizando la torpeza de creer en la inmortalidad como ocurre en "Alocución pagana." Sin embargo, la segunda estrofa sorprende al lector, ya que ésta responde a las preguntas retóricas de la primera estrofa. El uso del pasado en la respuesta le añade autoridad, pues el hablante habla con conocimiento de causa, con la sabiduría objetiva de aquel que ya ha vivido:

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. (197)

El hablante encuentra ahora mérito en la fe en lo eterno, y considera que al ser capaz el hombre de "crear" un deseo perdurable ("fiel"), hace que su vida sea un evento glorioso a pesar de su inminente fracaso (la muerte). El deseo de inmortalidad deja entonces de ser solamente un sueño destructivo para pasar a ser un sueño creativo, un "sueño poderoso."

Esta actitud palinódica hacia el deseo humano de inmortalidad se deja ver nuevamente en "Cuando yo aún soy la vida." En este poema, el hablante llega a una

reconciliación entre la razón y el corazón, en la que el corazón parece dominar. En la segunda estrofa, la razón le recuerda al hablante que el sueño de la vida es un "sueño roto." Sin embargo, el corazón le sugiere que la única esperanza del ser humano es "vivir" y "amar:"

¿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. (198)

El carácter palinódico de este poema se manifiesta claramente en los últimos cuatro versos de esta estrofa. El hablante pide al ser humano "no maldecir aquel antiguo engaño de lo eterno," y a su pecho consolarse y reconocer que "el mundo pudo ser una bella verdad." El tono reverente de este pedido contrasta dramáticamente con el tono irreverente de "Alocución pagana," en el que el hablante destruye toda esperanza de salvación para la humanidad. Recordemos la última estrofa de "Alocución pagana" para facilitar el contraste:

Seguid con vuestros ritos fastuosos, ofrendas a
 [los dioses,
 o grandes monumentos funerarios,
 las cálidas plegarias, vuestra esperanza ciega.
 O aceptad el vacío que vendrá,
 en donde ni siquiera soplará un viento estéril.
 Lo que habrá de venir será de todos,
 pues no hay merecimiento en el nacer
 y nada justifica nuestra muerte. (164)

En resumen, mientras el hablante de "Alocución pagana" sólo puede predecir un futuro estéril, sin esperanza para la humanidad, el hablante de "Cuando yo aún soy la vida" habla en el pasado, con la autoridad y la sabiduría del que ya ha vivido. Mientras el hablante de "Alocución pagana" censura la "esperanza ciega" de aquellos que creen en la inmortalidad, el hablante de "Cuando yo aún soy la vida" encuentra la esperanza en la vida misma, y en el amor.

Es el amor que el hablante siente por la vida y por el mundo que lo rodea lo que hace que el mundo brille con el mismo esplendor de un mundo eterno. El secreto de la vida está pues dentro del ser humano mismo porque él es vida, creación. Recordemos las palabras del hablante de "Sueño poderoso:" "fue la gloria de la vida / aquel poder sencillo / de crear, con el claro pensamiento, / la fiel eternidad." Crear versus creer--la fórmula unamuniana-- es la respuesta del hablante de "Sueño poderoso" y de "Cuando yo aún soy la vida" a la desesperación del ser humano. En adición, el amor, es para éste un medio de ejercer este poder creativo.

No es extraño pues que en su infatigable búsqueda de respuestas--de ahí su insistencia en las preguntas retóricas--amor y escritura se confundan a menudo en el hablante poético de Aún no, característica que señala la

indeterminación y la tendencia a la pluralidad de los géneros en la estética posmoderna. Sin embargo, no siempre estos actos son fuente de solaz para el hablante. Aunque le ayudan a sobrevivir porque mantienen viva su esperanza, también lo fatigan y agotan. Dice el hablante de "Cuando yo aún soy la vida:" "La vida me rodea, como en aquellos años / ya perdidos, con el mismo esplendor de un mundo eterno ... / ... Con el mismo esplendor, y envejecidos ojos, / y un amor fatigado."

La fatiga y el cansancio serán también el efecto que le provoquen el amor y la escritura al hablante de "Signos de la madrugada." Un cansancio similar habíamos visto ya en el sujeto poético de Las brasas, y que Jameson relaciona con el cansancio de tipo esquizofrénico que experimenta el individuo posmoderno.

En "Signos de la madrugada," amor y escritura son actos que, aunque necesarios, rodean al hablante de cosas que no le proveen "bondad." Lo acompañan como fantasmas, pero nunca le hablan. Como la muerte sóloamente le ofrecen el silencio y soledad.

Después de una noche de excesos (alcohol, cigarrillo, sexo), el hablante llega a su casa de madrugada, y se sorprende entrando a hurtadillas como si no quisiera perturbar el sueño de alguien dentro de ella. El hablante sabe que quien lo espera es la muerte, y se

reprocha el entrar con cautela sabiendo muy bien que nada podría perturbarla, pues ella misma es el silencio absoluto. Esta reflexión se presenta a través de una pregunta retórica que, como es usual en Aún no, abre el poema:

¿Por qué llego furtivo
 si en la casa me esperan sólo sábanas fúnebres,
 y el único habitante, de celosa vigilia,
 tiene el oído seco,
 y es yacente marchito entre las sombras,
 y su nombre no es vicio ni virtud,
 sino silencio? (158)

A pesar de la latente presencia de la muerte, el hablante logra ahuyentarla al recuperar a través del recuerdo los eventos vividos la noche anterior. Al prolongar la noche, y detener la llegada de la madrugada, a través del recuerdo, el hablante detiene el paso del tiempo y su infalible encuentro con la muerte:

En esta escasa noche que aún desvela,
 el gemido amoroso del cansancio y el sueño
 debe tardar aún, la fosca tregua
 ha de llegar con la herida del día;
 ahora sepulto noche al recordar (...). (158)

Los eventos recordados se acumulan fragmentariamente, unos encima de otros, como paladas de tierra al cubrir una sepultura, y como cortantes paladas de tierra emiten una hueca resonancia:

la música del negro, su rosa paladar, y la
 penumbra
 lasciva de los humos, la escalera reciente
 de arracimadas manos, vasos desiertos,
 derramadas

miradas y licores, la remisa invasión
 de la tarde que hubo, los uniformes rostros
 que habrá que recordar para otra vez,
 la paciencia académica del acto,
 ese calor sudado de ventanas
 cerradas, las tardanzas del día,
 la remotísima mañana que ya ni puedo recordar,
 la laxitud del sexo, y sobre todo la pureza
 de aquel absorto juvenil, con amor incipiente,
 sin el visaje lúbrico que será para otros
 en años venideros. (158-59)

El recordar exige un trabajo riguroso como el amor. A su vez, el acto del amor exige una "paciencia académica," similar a la que exhibe en este momento el hablante al recorrer exhaustivamente la penumbra de sus recuerdos con el fin de recuperar sensaciones vividas. Para poder traer al presente la noche pasada--el bar o taberna donde estuvo, las personas que había allí, el licor que bebió, los cigarrillos que fumó--y recuperar las sensaciones vividas, el hablante debe evitar toda indicación temporal, y estimular la sensación de una experiencia similar en el lector. El hablante logra el objetivo de la atemporalidad eliminando el uso de verbos. Logra el objetivo de estimular una sensación similar a la vivida, a través de la asociación de los recuerdos con sensaciones eróticas, con un efecto de pastiche. El resultado es una rica serie de frases nominales de sugestiva resonancia erótica: "la música del negro, su rosa paladar," "la penumbra lasciva de los humos," "la escalera reciente de arracimadas manos," "derramadas

miradas y licores," "ese calor sudado de ventanas cerradas."

Esta labor de recrear su pasado agota al hablante. Es notorio el esfuerzo consciente que éste hace en el momento de vivir la experiencia para conservar y almacenar memorias que anticipa después querrá recuperar: "los uniformes rostros que habrá que recordar para otra vez." La intensidad de la tarea es tal que, en ocasiones, el hablante llega a sentir que su capacidad de recordar lo abandona: "la remotísima mañana que ya ni puedo recordar." Este abandono de la capacidad de recordar se asocia, por la inmediatez de las frases, a la súbita pérdida de la erección en el hombre ocasionada por el cansancio: "la laxitud del sexo."

Sin embargo, lo que más lamenta el hablante tener que destinar a la condición de recuerdo nada más es la inocencia misma del amor que empieza a nacer en un(a) joven y cuyo disfrute ya no será para él: "y sobre todo la pureza / de aquel absorto juvenil, con amor incipiente, / sin el visaje lúbrico que será para otros / en años venideros."

El hablante se da cuenta de que el acto de sumirse en la noche y recordar es equivalente a soñar, y de que, aunque el sueño, con su ilusión de realidad (máscara), logra mantenerle anímicamente vivo, éste no puede

salvarle de su deterioro físico. Por lo tanto, no le queda al hablante otro camino que aceptar vivir con su envejecido cuerpo:

Esta lenta vejez
no la remedia nada; el sueño con su máscara,
va impidiendo mi muerte, pero no este derrumbe
sucesivo y constante de la carne,
mi floja compañera, que arroparé en las sábanas.
Es acto decidido, necesario. (159)

El sueño es una falacia, y la escritura una "confusa costumbre." Como el sueño, las palabras son herramientas inútiles para detener la inevitable llegada de su deterioro final. Mientras el sueño es una máscara, las palabras son "signos vanos del tiempo." Las palabras y los recuerdos (sueños) le ofrecen compañía pero no le dan "bondad", es decir eternidad. Finalmente, el último verso confirma la sospecha del hablante. Su casa está habitada por la muerte que es la soledad absoluta:

Y a este día
de confusa costumbre
lo canso un poco más, y en el papel
he trazado palabras, signos vanos
del tiempo, porque pido bondad,
y me rodean cosas que no me dan bondad, aunque
acompañen,
y esta casa está sola. (159)

La creación--manifestada a través de los sueños, los recuerdos, la escritura--y el amor, resultan ser en "Signos de la madrugada" actos semejantes. Ambos requieren un gran esfuerzo por parte del hablante, ambos le conducen a la fatiga y a la desilusión ya que ni el

amor ni la creación puede salvarlo de la muerte. Sin embargo, a pesar de su ineficacia última, el hablante reconoce que estos actos, al menos, le ofrecen compañía.

Este reconocimiento hace que el tono del hablante poético de "Signos de la madrugada" no sea mordaz ni satírico como el tono ostentado en el primer grupo de poemas analizados ("Alocución pagana," "La dama," "Estela griega," "Epitafio romano" y "Acerca de la divinización"). El hablante de "Signos de la madrugada" anticipa, analiza, estudia, compara, deduce. No profiere amenazas ni blasfema. La calma racional con que asume la discusión de su mortalidad, y del papel que juegan en su vida la creación y el amor le da a su voz un carácter metapoético y autorreferencial.

Este carácter autorreferencial y metapoético se hace aún más evidente en el poema "Entre las olas canas el oro adolescente." El poema gira alrededor del tema de las palabras y de su función como "testigos" o "pretexto" en la recuperación poética del pasado del hablante. La servidumbre de las palabras, su naturaleza de artículo de consumo, como la del amor mercenario, se destaca aún más en el uso (pretexto) que de ellas hace el hablante.

En vía a Corinto, ciudad griega, el hablante, movido por la visión del mar, el hablante siente la necesidad de escribir versos para plasmar en ellos el recuerdo de un

amor juvenil, vivido en las playas de Escirón. El hablante "convoca" a las palabras, como si si fueran un espíritu, para que le ayuden a recuperar su recuerdo.³⁹ Sin embargo, duda de que le puedan ayudar. A pesar de todo, sucumbe a su deseo de recordar y condesciende a lo que éstas le puedan ofrecer, bien ser testigos o pretexto en el cumplimiento de su deseo:

No sé lo que persigo al convocaros
en el largo camino hacia Corinto, en el reposo
fresco de aquel mar.
Testigos o pretexto. (159-60).

No satisfecho con las solas palabras, el hablante compromete al lector en su tarea de recordar. Lo reta a que mire lo que no ve ("Mira, ciego lector"). Le pide que sea testigo de algo que él no ha visto, pero que el hablante espera "vea" a través de sus versos. El lector debe, pues, ver al hablante escribir ("mírame ... ahora que escribo versos") y escribirse en sus versos ("mírame en la arena, bajo el azul ..."), y confirmar la autenticidad de la experiencia vivida por éste:

Mira, ciego lector,
su cuerpo entre las aguas,
entre las olas rotas el cuerpo derribado,
al pie de la alta roca de Escirón;
y mírame en la arena, bajo el azul,
aún joven, contemplador de su sonrisa viva,
de su existente luz, ahora que escribo versos
en la huérfana noche,
en el naufragio del amor. (160)

Súbitamente, el hablante interrumpe su proceso de

escritura. Deja los recuerdos a un lado, y vuelve a cuestionar su necesidad de las palabras. Reflexiona y acepta que es él quien las crea y que éstas no pueden reflejar nada porque son "palabras de sombra." Las palabras no reflejan nada y el recuerdo ("el día aquel") no tiene eco ("lo destruyó el silencio"). Como disculpando al lector por no poder "ver" el recuerdo que él describe, el hablante reconoce que ni él mismo que fue quien lo vivió puede volver a recuperarlo, porque una vez vivido el momento "ya no queda nada para nadie:"

No sé por qué os convoco,
testigos de mi dicha, falso pretexto
de un creador de palabras de sombra.
El día aquel lo destruyó el silencio,
y no ha quedado nada para nadie. (160)

El hablante reconoce, sin embargo, que las palabras no son enteramente inútiles y que, a pesar de su ineficacia como instrumento de recuperación objetiva del recuerdo, contribuyen paradójicamente a suplir dos de sus más sentidas necesidades como ser humano. Una de ellas es la de servirle como "pretexto suficiente," como "testigo piadoso" en satisfacer su necesidad de autocomplacencia en el recuerdo. La segunda consiste precisamente en proveerle un medio de explorar los límites de su propia capacidad expresiva: "si sois fieles testigos" El uso del condicional deja ver que el hablante considera que el grado de "fidelidad" en el

testimonio que las palabras rinden depende de la habilidad expresiva de aquel que las usa. Con cierto sutil orgullo acepta que quizá su labor como escritor de versos no haya sido del todo "vana:"

Más acaso no habré llamado en vano.
Pretexto suficiente, testimonio piadoso
si sois fieles testigos de vuestra propia vida.
(160)

En resumen, la metaficción y autorreferencialidad de "Entre las olas canas el oro adolescente" enfrentan al hablante con dos problemas humanos, uno ontológico y otro epistemológico, en relación con el conocimiento de su pasado. Se trata, por un lado, del problema de la limitación que impone al ser humano, el ser a la vez espectador y actor de su proceso histórico y, por otro lado, el problema que representa la "narración" de ese pasado. Estos dos problemas impiden la objetividad en el conocimiento de su pasado. Al no poder separar su papel de espectador del de actor de su proceso histórico, el ser humano está condenado a tener sólo una visión parcial de su historia. De igual manera, al intentar narrar su historia, el ser humano se ve obligado a "seleccionar" sólo lo que él considera importante y a descartar el resto. Al seleccionar, está haciendo un juicio interpretativo que limita la visión objetiva del evento narrado. Aún más, al usar ciertos

recursos de objetivación, como el citar testigos, con el ánimo de garantizar su autoridad y objetividad, realmente señala la fragilidad de su objetividad narrativa.⁴⁰ Sin embargo, el reconocimiento de estos problemas lo conduce a acercarse a la meta de su autoconocimiento. El hablante puede ahora, sin cinismo ni amargura, aceptar que su naturaleza humana es desear retener el tiempo recuperando el pasado (la juventud, la inmortalidad), y acepta sus limitaciones no ya como una sentencia sino como un reto a su creatividad.

Dentro de esta tendencia metaficticia y autorreferencial, aunque con un carácter más personal y juguetón, se hallan dos poemas de la colección "Composiciones de lugar:" "Poeta virtuoso en sarcófago" y "Poeta póstumo."

El primero de ellos es casi un juego lingüístico que combina una forma métrica regular con las imágenes caóticas de una asociación de palabras basada en la homofonía y la aliteración, al estilo de los ejercicios experimentales de los surrealistas de principios de siglo. Se trata de dos cuartetos endecasilábicos con rima pseudo-consonante en el primer y tercer versos del primer cuarteto, malograda por una ligera variación en la rima (eco/lecho), y en el primer y cuarto versos del segundo cuarteto, igualmente malograda por una leve

alteración (musa/rusas); y con rima asonante en "e-o" en el segundo y cuarto versos del primer cuarteto, y en "u-a" en el segundo y tercer versos del segundo cuarteto. Hay abundante uso de aliteración de sonidos en la primera estrofa: /k/, /s/, /r/, /l/, /ll/, /b/, y de juego de palabras con un efecto de cacofonía, tanto en la primera como en la segunda estrofas: "hueco-eco," "cosacos-casacas," "rudo-rodar," "lucha-lecho," "risas, rosas, rusas," y una instancia de homofonía: "vellos-bellos."

El tono lúdico ya establecido en la aliteración y el juego cacofónico de palabras, se refuerza a través de la intención paródica de las sucesivas imágenes. El hablante se burla del "poeta virtuoso" de poco seso (su cerebro tiene un eco hueco) que logra en la asociación inane de sonidos una casual asociación de imágenes sin ninguna repercusión lírica:

Se pone a recordar, y es hueco el eco:
cosacos sin casacas por el suelo,
rudo rodar de la lucha en el lecho,
blasfemias y suspiros, vello y bellos (173).

En la segunda estrofa, el hablante se burla de los lectores y de los críticos que, no pudiendo laurearlo como a un gran poeta, lo canonizarán, ya que realizó el milagro de hacer poesía sin ayuda de una musa, es decir, creó la antipoesía:

La obra fue un milagro: no hubo musa,
y un bostezo la vida. Hoy le estudian;

le canonizan, pues les exulta
su juventud sin risas, rosas, rusas.

El hablante usa los recursos retóricos de los antipoetas para burlarse de ellos. Sin embargo, al hacerlo está reconociendo su contribución a la poesía contemporánea. Aún más, al imitarlos busca demostrar su flexibilidad estilística, y lograr así una cierta admiración de parte del lector, así como un actor que imita un estilo o un acento, busca obtener la admiración de su público. Paradójicamente, la intención paródica de la imitación pierde su efecto crítico ante la curiosa admiración que produce en el lector la capacidad de imitación del artista (actor, poeta, escritor ...). La curiosidad resulta más fuerte que la burla. La parodia se pierde de vista mientras el arte de parodiar o de imitar permanece.

"Poeta póstumo" trata el tema del poeta inédito y censurado, y de lo absurdo mismo de la censura, ya que después de unos años aquello que causó escándalo será banal. "Poeta póstumo" plantea, pues, la falta de gloria en el ejercicio poético, y la inutilidad del papel del crítico:

Sorprende la noticia, pues me dicen
que escribes versos muy desvegonzados,
(versos de tu experiencia cotidiana,
presumo con certeza), y que esperas
que se publiquen póstumos; entonces
alcanzarás la fama que te niegan

los que, al leerte, aburres tanto. Sabe
 que hablan de tí, pues tienes mucha fama,
 aunque en verdad muy mala, y esos cuentos
 los saben de corrida, y mejorados.

Viejo poeta amigo, ya los tiempos
 serán tan diferentes, cuando editen
 tus versos censurados, que leídos
 serán tan sólo ya banalidades,
 como banales son esos sucesos
 que ahora cuentan de ti tus enemigos
 con prosa no mejor que tus poemas (176).

"Elección responsable," dedicado a "un joven poeta,"
 parodia la necesidad del poeta de encontrar una musa, una
 mujer que le sirva de inspiración. Este proyecto
 recuerda al lector de la búsqueda emprendida por Don
 Quijote para encontrar una dama que le sirviera de
 estandarte en la realización de su oficio como caballero
 andante. En la búsqueda de esta mujer, el hablante anima
 a su joven amigo a elegir dentro de la tradición
 literaria como si se tratara de un museo, o de una sala
 de ventas. Sugiere dentro de la tradición modernista a
 la princesa Maria Amelia. Sin embargo, como se trata de
 una elección "responsable" el hablante debe sugerir más
 alternativas. Así, el hablante procede a sugerir a la
 americana Ana Lewis, de características opuestas a las de
 la princesa Maria Amelia. Finalmente, el hablante
 sugiere buscar en el periódico, como quien recurre a las
 páginas amarillas. El hablante parece hallar la mujer
 perfecta en la página de avisos funerarios, aunque su

libro, el hablante descubre en las palabras una vía de autoconocimiento. Estas lo conducen a aceptar como humano el deseo de recuperar el pasado--a pesar de la misma imposibilidad de este deseo--y a reconocer en la creación poética un medio de recuperación de ese pasado. El tono es uno de optimismo y de valiente aceptación del reto que le imponen las palabras en el acercamiento fiel (objetivo) a la recuperación del recuerdo. "Poeta virtuoso en sarcófago" y "Poeta póstumo" de la colección "Composiciones de lugar," adoptan un tono más lúdico. El primero de éstos busca, a través de una parodia de un recurso poético tipo superrealista (acumulación libre de imágenes a partir de una asociación de homofonía), llamar la atención del lector sobre la habilidad imitativa del hablante, a la vez que pone de relieve las calidades lúdicas estilísticas de la poesía superrealista. "Poeta póstumo," también con cierto ánimo paródico, retoma los temas del poeta inédito y censurado, de la ausencia de gloria en el ejercicio poético, y de la inutilidad de la labor crítica. Finalmente, otro poema "Elección responsable," plantea el problema de la búsqueda de una musa para un poeta incipiente. Después de buscar infructuosamente en las galerías de la tradición literaria una musa apropiada para su joven amigo poeta, el hablante resuelve buscar en el periódico donde

encuentra la musa perfecta, una muerta.

Tres tendencias se han visto destacadas en Aún no, a diferencia de los libros anteriores del autor. Por un lado, la presencia cada vez más explícita de un interlocutor a través del empleo de los pronombres "tú" y "vosotros," del uso de preguntas retóricas, de las frecuentes dedicatorias que encabezan los poemas de este libro, y de una creciente tendencia a la intertextualidad (Horacio, Quevedo, Unamuno, Zaratustra, los superrealistas).

La necesidad de encontrar un interlocutor obliga al hablante poético a hablar desde un "yo" reconocible, monovalente, si se quiere--en contraste con el ambivalente uso referencial de los pronombres "yo/él" que permea su poesía anterior. A su vez, la presencia de este "yo" genera una amplia diversidad de tonos, no vista antes, en la voz poética de Brines. Así, el hablante adopta, a veces, su característico tono melancólico, pero en otras, adopta un tono paródico, humorístico, casi juguetón que sorprende agradablemente al lector. En otras oportunidades, sin embargo, adopta un tono hostil, totalmente desconocido, que logra sacudir profundamente al lector, acostumbrado a la gentil resonancia de aquella voz amiga, solidaria del dolor humano. Se trata éste último de un tono autoritario y profético, mordazmente

crítico y despiadado hacia el género humano, que recuerda al lector del profeta nietzscheano, Zaratustra, y que se encuentra en franca oposición con el tono solidario y empático de sus obras anteriores, en especial de su libro inmediatamente anterior, Palabras a la oscuridad.

Finalmente, la tendencia a la autorreferencialidad del lenguaje, no ya sólo como técnica sino también como tema, conduce al hablante al autoconocimiento. El hablante reconoce en las palabras sus límites como humano y creador, pero también reconoce en ellas aquello que lo mantiene vivo, la posibilidad de mantener vivo un deseo y el reto mismo de la creación.

Orden y desorden se ven conjugados en la misión poética. El desorden, el caos, la actitud iconoclasta de este hablante se revelan más bien como un principio positivo, regenerador, ordenador que como un principio aniquilador. Esta dualidad le permite al hablante mirar al pasado críticamente, reciclarlo si así lo desea, en fin de cuentas, también el reciclaje es creación.

La necesidad de reciclar viejos mitos se extiende a la siguiente obra de Brines, pero con un giro temático religioso que deja ver aún más el compromiso iconoclastico que asumió el poeta en Aún no.

CAPITULO V

El lenguaje como heurística en Insistencias en Luzbel

El lenguaje como heurística se revela en Insistencias en Luzbel (1977) en sus dos acepciones conocidas: como arte de inventar y como filosofía de la invención (Diccionario Hispánico Universal). Como arte de inventar, el lenguaje se revela como una "construcción," una "ficción," y no como el resultado natural del acto de hablar o de escribir. Como filosofía de la invención, el lenguaje revela la actitud, autoconsciente en el hablante, de intensa desconfianza hacia este acto auto-reflexivo y auto-destructivo (Hayles 268). Tanto la auto-reflexividad del lenguaje como la actitud de desconfianza del hablante hacia la propia creación de nuevos significados apuntan a la desnaturalización del lenguaje, uno de los aspectos que caracterizan al posmodernismo cultural según Hayles (266-9), y que, para mí, contribuyen a hacer de esta poesía una poesía posmoderna.

Insistencias en Luzbel contiene dos partes: la primera aparece bajo el título del libro mismo, y la segunda bajo el título "Insistencias en el engaño." La primera parte consiste en 12 poemas con tres variaciones

intercaladas y un epígrafe al principio. La segunda está compuesta por 38 poemas, anteceditos de un epígrafe también. De nuevo los títulos de los poemas son en sí bastante reveladores de su contenido e intención heurística: "Esplendor negro," "Definición de la nada," "Oyendo el humo," "Actos de supresión," "Desde el error," "Significación última," "Los sinónimos," para señalar algunos en la primera parte. De "Insistencias en el engaño," títulos sugestivos son los de "Mis dos realidades," "El oficio de servidor," "Culto de regresión," "La realidad no permanece," "Palabras desde una pausa," "El por qué de las palabras." Más explícitos aún que los títulos de los poemas que hacen parte de este libro, son los epigramas y variaciones que los acompañan. Veamos:

Veo, en sus ojos huecos, las tinieblas
y lleva una armadura de humo frío;
me llega sin sonido y sin cautela
el negro Caballero del Olvido. (201)

LUZBEL

Descifremos el mito:
el Angel es la nada:
Dios el engaño,
Luzbel es el olvido. (203)

VARIACION 1 (combate)

Luchan Luzbel y el Angel.
Todos somos la espada

de Luzbel. (205)

VARIACION II

El Angel no es Luzbel,
mas Luzbel sí es el Angel:
lo corrompió el engaño. (209)

VARIACION FINAL

El Angel nada oculta:
transparece.
Luzbel oculta el rostro
del que nada escribió:
se vació el ruido. (212)

Nacimos inocentes: hoy, culpables.
¿Qué significa el tiempo? Devastados.
Nacemos inmortales: hoy, mortales.
El nombre de la vida es el Engaño. (213)

Estos epígrafes y variaciones sirven para dar marco a los poemas que acompañan. La voz del hablante suena como la voz profética de un ángel (Luzbel, ¿quizás?) que anuncia a la humanidad la revelación de una nueva verdad. Esta nueva verdad como la anterior, la tradicional, es irracional y se basa en la fe. El lenguaje, de nuevo como en Aún no le sirve de pretexto para el ejercicio metafísico. De esta manera se revela el lenguaje como heurística--arte y filosofía--en este nuevo libro de Brines. La indagación en el significado y en el mito es un viaje al vacío, el engaño. Pero, ¿cómo logra esta poesía involucrar al lector y lograr comunicar estos

sentimientos de vacío, engaño, nada sin convertir el proceso poético mismo en una experiencia inane? Veamos.

Como arte de inventar, la metáfora, por su relación más de conexión que de congruencia entre las palabras, resulta ser un valioso recurso para el hablante poético en la comunicación del principio de ficción o "engaño" del lenguaje (Ricoeur 46-52). Una de las metáforas más frecuentes y de mayor eficacia en la comunicación de este principio en Insistencias en Luzbel es la catacrexis, es decir, la aplicación incorrecta del significado de una palabra para lograr una metáfora sorprendente e ilógica (Baldick 31).

Como filosofía de la invención, el uso de la imagen catacrética sirve para socavar la lógica tradicional del lector y establecer una nueva lógica de pensamiento. El resultado es la creación de una lógica desnaturalizada, una lógica que se deshace a medida que se construye. La nueva lógica nunca satisface totalmente al lector. Por el contrario, lo deja suspendido en una especie de vacío semántico, de limbo lingüístico desde el cual el lector puede observar el piso del lenguaje hacerse y deshacerse (Hayles 269).

Paradójicamente, es el experimentar este "hueco" lingüístico lo que conduce al hablante y al lector al reconocimiento del principio de "ficción" del lenguaje.

Desde el vértigo del vacío semántico, hablante y lector se dan cuenta de que el significado no se encuentra en el objeto de conocimiento, y de que la relación entre éste y aquel es una mera construcción humana. Esta aceptación los salva de caer en el abismo de la incomprensión, y de cierta manera, los libera de la cadena del sentido, permitiéndoles hallar en la experiencia misma del vacío lingüístico la única verdad posible, la de la ficción.

En "Esplendor negro," primer poema de esta colección, la auto-referencialidad del lenguaje se hace evidente a través del uso de la catacrexis. El poema sirve de escenario al encuentro de dos poderosas fuerzas: la de la razón y la de la sin razón, metaforizadas en Dios y Luzbel respectivamente.

Luzbel--alegoría de lo incomprensible, la ilógica--representa en este poema un reto al lenguaje mismo y al raciocinio humano. Por ser una entidad desconocida, Luzbel es indefinible física y lingüísticamente. Un acercamiento al conocimiento de esta identidad, exige del hablante aceptar desprenderse de la seguridad de lo conocido, y estar dispuesto a experimentar el abismo de lo desconocido sin garantía alguna de llegar al conocimiento. La experiencia de "conocer" a Luzbel es, por lo tanto, apenas un acercamiento, nunca un hecho cumplido en el hablante poético. Lo más cerca que éste

logra estar de llegar a conocer a Luzbel se limita a una experiencia, una "aproximación difusa," una "inminencia," que dura sólo un instante. La experiencia del acercamiento es tan confusa para el hablante que ésta no le parece haber sido real sino un "delirio." Aquello que el hablante busca conocer (Luzbel) se disuelve en la penumbra de la confusión, y el hablante mismo, sujeto de conocimiento, resulta "borrado," envuelto en "un invisible manto de ceniza escarlata."⁴¹ Lo único que resulta claro y real en el intento de conocimiento es el "delirio" que experimenta el hablante, sujeto del conocimiento:

Sólo una vez pudiste conocer aquel Esplendor
 [negro,
 e intermitentemente recuerdas la experiencia
 con vaguedad,
 aproximaciones difusas, inminencias,
 y así, desde tu juventud, arrastras frío,
 un invisible manto de ceniza escarlata.
 Y no fue necesario cegar los ojos,
 pues de las luces claras de los astros
 llegó el delirio aquel, la posibilidad más
 exacta y sencilla (...). (203)

Sin embargo, la imposibilidad de llegar al conocimiento es, para el hablante, "la posibilidad más exacta y sencilla." Para explicar la imposibilidad de la existencia de Luzbel, el hablante recurre al uso del raciocinio lógico. Sin embargo, su raciocinio no siempre resulta lógico para el lector. El hablante alude en primera instancia a uno de los principios de la

materia física, el volúmen (espacio), para demostrar la imposibilidad de definir a Luzbel como esencia física. Seguidamente, alude a otra de las cualidades de la materia física, la dilatación, para demostrar la imposibilidad lingüística de su definición:

en vez de Dios o el mundo
 aquel negro Esplendor,
 que ni siquiera es punto, pues no hay en él
 espacio,
 ni se puede nombrar, porque no se dilata. (203)

La explicación de que "aquel negro esplendor" no es punto porque "no hay en él espacio" tiene sentido dentro del sistema de pensamiento lógico del lector. "Punto" y "espacio" son dos términos que él o ella pueden relacionar semánticamente. Sin embargo, la explicación siguiente, la de no poder nombrar el negro Esplendor porque éste "no se dilata," no le hace sentido. No existe dentro del sistema semántico del lector una relación lógica entre el nombrar y el dilatar. La relación de estas dos ideas o conceptos logra un efecto catacrético, es decir, ilógico y sorprendente, y pone de manifiesto la prevaeciente rivalidad entre ciencia y fe.

El demonio (Luzbel), principio del caos y el sinsentido, del olvido pertenecería al terreno de la fe, pues, su existencia es inexplicable científicamente. Paradójicamente, Dios, como principio del orden y de la razón pertenece al terreno de la ciencia. Sin embargo,

Dios es el engaño. Tanto Dios como Luzbel pertenecen al terreno de la fe, ya que sus entidades son inexplicables científicamente. De este modo, la oposición entre Dios y Luzbel no es realmente una oposición, pues ambos conceptos son igualmente ilógicos y su "explicación" pertenece al terreno de la fe, no al de la ciencia.

Desde este punto de vista, cualquier intento de explicar la (in)existencia de Luzbel vuelve a caer en el terreno del sinsentido, de la imagen catacrética:

Volver al centro aquel es ir por las afueras de la vida,
 sin conocer la vida, un no mundo imposible,
 pues sólo el no nacer te pudiera acercar a esa experiencia.
 Crear la inexistencia y su totalidad,
 no te hizo poderoso,
 ni derramó tu llanto, y nada redimiste. (203-204)

Todo el discurso del hablante parece estar dominado pues por el sinsentido. Por un lado, la idea de llegar al centro yendo por las afueras es un razonamiento incoherente para el lector cuya experiencia cognoscitiva le dice que para ir al centro de algo es necesario caminar en línea recta, no periférica, hacia adentro, no hacia afuera de éste. A pesar de la evidente incoherencia encerrada en la imagen, el empleo de ésta le permite al hablante poético convencer exitosamente al lector de la validez de su argumento. En efecto, ya que llegar al centro (significado) del objeto de conocimiento

(Luzbel) es una imposibilidad física y lingüística, la única manera de acercarse a su conocimiento es por la periferia, es decir, a través de la experiencia. En efecto, la "experiencia" del caos y el desorden es la única "verdad" que prevalece en el poema.

Otras imágenes catacréticas contribuyen a crear la experiencia de la sin razón y el caos. La idea del "no nacer," por ejemplo, resulta un estado difícil de concebir ya que aunque no es un estado de muerte tampoco es un estado de vida. Por lo tanto, el lector ve como un imposible la idea de "experimentar" el conocimiento desde este estado, pues para él o ella la capacidad de "experimentar" se asocia con los organismos vivos, no con los "no vivos." Este estado intermedio entre lo "vivo" y lo "no vivo" sirve, pues, como metáfora del limbo intelectual y emocional que experimenta el lector al enfrentarse ante la certeza fenomenológica de la "experiencia" del no conocimiento, en contraste con la incertidumbre ontológica y lingüística que le plantea el enfrentarse a un objeto de conocimiento totalmente elusivo. Esta sensación de vacío semántico, de andar sobre la cuerda floja mirando hacia al abismo del significado apunta, nuevamente, a la desnaturalización del lenguaje en esta poesía, una poesía dolorosamente consciente del carácter "ficticio" de su propio medio de

comunicación.

Finalmente, el enunciado "crear la inexistencia" es la expresión misma de la imposibilidad. Dentro de la lógica del lector la inexistencia es la nada, un no estado, y por lo tanto, no es factible de ser creada. Sin embargo, esta imposibilidad resulta más real y más poderosa que la razón. El hablante se dirige a un "tú"-- que el lector interpreta como una alusión a Dios pues el hablante se refiere a éste como creador y redentor--para juzgar su "obra" como un fracaso: "Crear la inexistencia y su totalidad, / no te hizo poderoso, / ni derramó tu llanto, y nada redimiste." El hablante compara, a través de un hipérbaton de difícil solución ya que permite múltiples lecturas, el sentimiento de terror y de cobardía que invadió al "tú" al contemplar su fracasada creación con el sentimiento que le produce enfrentarse al "Esplendor negro:" "La misma incomprensión que contemplar el mundo / te produjo el terror de aquel Esplendor negro, / y aquel desvalimiento al cubrirte las sábanas." Es imposible, de la organización sintáctica de esta declaración, saber qué origina qué. Si la incomprensión origina el terror, o viceversa, si el terror origina la incomprensión. Cualquier interpretación que el lector escoja será su propia construcción, y por lo tanto será parcial. No existe un

significado único y final. Cualquier enunciado presupondrá otro y así sucesivamente. El hipérbaton sirve pues aquí para señalar la incapacidad del lenguaje de ofrecer un significado único, poniendo así de manifiesto, una vez más, la auto-reflexividad del lenguaje en esta poesía.

Esta autoconciencia acerca de la inestabilidad del lenguaje libera, de cierta manera, al hablante del látigo del significado. Pero, a la vez, lo cubre, de un "desvalimiento" que lo deja totalmente indefenso ante el abismo de la ambigüedad y la incomprensión. Este sentimiento de indefensa surge, pues, como consecuencia del proceso liberador de la desnaturalización del lenguaje (Hayles 287).

Este doble sentimiento de desvalimiento/liberación, se encuentra de nuevo en "Invitación a un blanco mantel." El título del poema insinúa una analogía entre el mantel y la hoja blanca de papel--por extensión, el lenguaje. El acto de escribir resulta así comparado metafóricamente con el acto de comer. La hoja en blanco como el mantel constituye un reto para el escritor y el comensal respectivamente. La blancura del mantel/papel se ve como un "error," casi como una trampa para el "invitado" (escritor/comensal):

Blanco mantel.

él. Este acto inconsecuente e insignificante para el mantel/papel (lenguaje) es, sin embargo, altamente significativo y liberador para el comensal/escritor ya que le permite llegar a su autoconocimiento:

Ya puedes, no invitado,
 presentarte en el hueco
 y puesto que careces de movimiento real, y aún
 del furtivo,
 estás en condiciones de injuriar el mantel,
 y si lo manchas (pues no hay color, ni hay
 lugar prevenido, ni nada que soporte
 la opción de lo indeciso, engaño o luz),
 ya puedes conocerte. Date un nombre. (204)

Aunque su insignificancia frente al mantel/papel (lenguaje) hace sentir al comensal/escritor desolado y desvalido, esta misma insignificancia le da la libertad de hacer lo que quiera con el mantel/papel (lenguaje). El acto de comer/escribir, a pesar de intimidar al comensal/escritor, es a la vez doblemente satisfactorio ya que no sólo le permite al comensal/escritor desahogar su frustración hacia el lenguaje a través de injurarlo, maltratarlo o mancharlo sino que además, en el proceso, le permite llegar a conocerse. Sin embargo, su satisfacción no es completa. Está empañada por la inminente presencia de este poderoso tirano--el lenguaje--ya que para poder "nombrarse," el hablante debe recurrir al lenguaje.

La hoja en blanco como amenaza y como reto, y la escritura como acto intimidante y aún doloroso, pero

también liberador son dos de los aspectos que coinciden en la poesía brinesca con la conciencia posmoderna del acto de escribir/leer como una lucha de poder entre el texto (papel/lenguaje) y el escritor/lector. Según Hayles en esta lucha, entre más poderoso se siente el individuo al escribir más siente la opresión del lenguaje (287). Esta lucha demuestra, pues, la paradójica naturaleza heurística del lenguaje, como arte de inventar y como filosofía de la invención. Como arte de inventar nos permite el placer de experimentar la gloria y el placer de la creación, pero como filosofía de la invención, nos aniquila a través de la conciencia de la falsedad de esa creación.

Esta autoconciencia enfoca particularmente en el carácter de "ficción" del lenguaje en "Definición de la nada." En este poema el hablante poético afronta la dificultad de definir un concepto elusivo como la "nada" para demostrar que el problema comunicativo radica no en los participantes del acto comunicativo (hablante/oyente, escritor/lector) sino en el carácter "engañoso" del medio: la palabra. Por un lado, la abundancia de aparentes sinónimos de "la nada" ("carencia," "silencio," "supresión," "negación," "insuficiencia"), y de metáforas que supuestamente deberían definirla ("hueco," "frío") contribuye a destacar la naturaleza ficticia del lenguaje

y su insuficiencia para conducir al significado.

La imagen catacrética, a su vez, vuelve a ser, como en "Esplendor negro," un recurso eficaz para señalar la dificultad de definir/describir la existencia de "la nada:"

No se trata de un hueco, que es carencia,
ni del reverso de la luz;
pues todo lo que niega constituye.
Tampoco del silencio, que aunque no es
supresión,
difunde en un sinfín naturaleza extensa. (204)

De nuevo, el hablante poético combina una imagen racional y lógica con una no lógica (catacresis) para presentar su argumento. Así, la imagen del primer verso, "un hueco, que es carencia," es perfectamente coherente para el lector que concibe un "hueco" como un espacio profundo carente de contenido. Sin embargo, al presentar este enunciado en forma negativa ("no se trata de un hueco, que es carencia"), la lógica de tal enunciado pierde toda su validez. De igual manera, las ideas del "reverso de la luz," del "silencio que no es supresión," y de "la negación que constituye" resultan totalmente extrañas e ilógicas. A pesar de su extrañeza, el hablante las trata como si fueran conceptos familiares y racionales para el lector.

La combinación de imágenes ilógicas con la actitud del hablante de aparentar estar diciendo algo

perfectamente lógico y normal sorprende e incomoda al lector, y logra desestabilizar la confianza de éste en sí mismo y en el hablante. Así, el lector pasa de preguntarse si el hablante está loco o si se está burlando de él/ella a dudar de la solidez de su conocimiento, y a preguntarse si hay algo que él/ella debería saber y no sabe (¿tiene la luz reverso? ¿cuándo dejó el silencio de ser la negación/supresión del sonido? ¿es posible que la negación constituya?, y si es así, ¿qué es lo que constituye? ¿... una afirmación?). Sus dudas son, sin embargo, prontamente disipadas por el mismo hablante quien señala que el problema está en la palabra y en su naturaleza ficticia ("este fiel engaño de la ficción / de la palabra"), no en el oyente ni en el hablante:

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 ni nada niega su firme coherencia.

(205)

El reconocimiento de la "ficción" de la palabra como una condición inalterable ("fiel") de ésta, paradójicamente libera al hablante del rigor de hacer

sentido y le permite fundir el acto de "enunciar" y el significado "nada" en un sólo evento y "enunciar" la nada, esa "pausa solemne." Los cuatro versos que siguen suenan, consecuentemente, totalmente vacíos, "huecos" de significado: "no se trata de la existencia cierta del concepto de Dios / como Imposible. / Ni siquiera es tampoco la previa negación de alguna / insuficiencia."

A pesar de su aparente actitud de indiferencia hacia la imposibilidad del acto de "enunciar la nada," el hablante intenta, nuevamente, rescatar el significado de la "nada" y trata de explicarla como una experiencia física. Así, habla de "la nada" como un "frío." Sin embargo, pronto advierte que no hay que confundir la experiencia con el concepto ("mas esa es vuestra carne"). La advertencia del hablante hace, de repente, consciente al lector de la facilidad con que él/ella es víctima del engaño del lenguaje. El lector reconoce que, fácilmente, estuvo a punto de confundir una experiencia corporal ("frío") con el concepto "la nada."

El poema se convierte así en una metáfora del lenguaje. Es decir, se convierte en un laberinto semántico que, como "la nada," "no afirma ni nada niega," un laberinto que no conduce a ninguna parte, pero en el cual, como en su red la araña, estamos condenados a vivir.

Como "Esplendor negro," "Invitación a un blanco mantel," y "Definición de la nada," otros poemas de Insistencias en Luzbel emplean el lenguaje para demostrar la inestabilidad del significado y la paradójica riqueza de conocimiento que su inestabilidad genera. Otras técnicas como el uso de la sinestesia, el manejo de la negación, y el uso de sinónimos contribuyen a enfatizar estos dos principios heurísticos.

En "Oyendo el humo," el uso de la sinestesia sirve para destacar la fragilidad del hilo que conecta las palabras (el significante) a su significado. Se trata de una asociación espontánea de términos que se refieren a sensaciones distintas; es decir, es una especie de catacrexis que funciona a nivel de los sentidos. La asociación sinestésica permite la unión sintáctica indiscriminada de unidades semánticas de distinta índole. De esta manera es posible, por ejemplo, unir sintácticamente cualquier participio presente a cualquier sustantivo, haciendo caso omiso del significado de éstos, como en el título de este poema "Oyendo el humo."

Aunque la asociación semántica inicial entre estos dos términos constituye una imposibilidad física (no se puede oír el humo), la contigüidad sintáctica del participio presente ("oyendo") y del sustantivo ("el humo") ofrece otro tipo de asociaciones novedosas. Así,

la contigüidad sintáctica entre "oir" y "humo" logra remitir metafóricamente al lector a la contigüidad anatómica de los sentidos del oído y del olfato, y anticipar figurativamente, la potencial "contaminación" y consecuente "enfermedad" que tal cercanía podría favorecer.

En el terreno lingüístico, la contigüidad sintáctica que permite la sinestesia da lugar, a su vez, a una "contaminación" semántica y, finalmente, conduce a la incongruencia. La tendencia a esta "promiscuidad" lingüística intensifica la fragilidad de la unión significante-significado, y pone de manifiesto la facilidad con que esta tolerancia hacia la "promiscuidad" sintáctica conduce a asociaciones "enfermizas," incongruentes.

Incongruencia y enfermedad resultan equiparables en este poema en cuanto ambas son el resultado de la contigüidad de términos y órganos diferentes respectivamente. A primera vista, podría decirse que tal contigüidad es indeseable por los efectos de "contaminación" y "polución" que resultan de ella. Sin embargo, estos efectos generan información que estimula la investigación, el análisis, la evaluación ... en resumen, el conocimiento. En tal sentido, incongruencia y enfermedad--metáforas del caos y el desorden--resultan

ser sistemas entrópicos, generadores de valiosísima información que un sistema ordenado y normal no podría generar.

Desde este punto de vista, el conocimiento favorece la incongruencia y la enfermedad. Así, esta poesía del conocimiento favorece la incongruencia semántica y la "contaminación" sintáctica. Incidentalmente, la posibilidad de llegar a asociaciones "enfermizas" e incongruentes a través de la sinestesia confirma una vez más el concepto saussureano del lenguaje como un campo interactivo de signos en el que la remoción--en este caso, la adición--de un significante cualquiera tiene la capacidad de cambiar el campo semántico del lenguaje (1966, 120). Posteriormente, los teóricos del caos considerarán estos sistemas incongruentes y caóticos como sistemas entrópicos, generadores insuperables de información (Hayles 32). La sinestesia sirve pues, aquí, no sólo para señalar la fragilidad del sistema lingüístico, sino también, al mismo tiempo, para enriquecer la experiencia poética del proceso de conocimiento.

Así como el uso de la sinestesia señala la "promiscuidad" sintáctica del lenguaje, el uso redundante de la negación en "Oyendo el humo" expone otros "vicios" del lenguaje, entre éstos: la inhabilidad del lenguaje

para hacer un compromiso absoluto con un valor de verdad, su ambigüedad referencial, la opacidad semántica de temas abstractos como el "olvido" y la "nada," y finalmente, la revelación de que en última instancia el significado es una "actitud," un "punto de vista" subjetivo y caprichoso, una "construcción," más que una característica inherente de las palabras (significantes).

La inhabilidad del lenguaje para hacer un compromiso absoluto con un valor de verdad se observa en este poema en la contundente insistencia en la negación: cinco de los nueve predicados verbales que conforman el poema son predicados negativos; y de los únicos cuatro predicados afirmativos existentes, dos contienen términos negativos como "nada" o "nadie." En efecto, la primera estrofa contiene tres enunciados supuestamente afirmativos, de los cuales es difícil extraer una idea positiva:

La oreja izquierda es la nada,
la derecha es el olvido:
entre ellas dos suena el humo. (207)

Estas afirmaciones hechas a través de imágenes catacréticas ("La oreja izquierda es la nada, / la derecha es el olvido") y de una sinestesia ("entre ellas dos suena el humo") no logran convencer al lector de la validez argumentativa de estas definiciones. Lo que sí logran hacer es señalar el carácter "caprichoso," "subjetivo" de las mismas. Nuevamente, el significado

aparece desprendido de las palabras en sí, y lo que permanece es la "experiencia," el punto de vista del hablante.

En los versos siguientes el hablante poético pasa abruptamente, sin aparente motivación, de la afirmación a la negación. Este acto borra definitivamente la insipiente autoridad de lo que había afirmado antes, y deja al lector en una especie de limbo semántico, de "nada" lingüístico que ni afirma ni niega:

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. (208)

Este estado de vacilación entre la negación y la afirmación, de nebulosa representación de conceptos, de opacidad temática y de motivación subjetiva en el hablante se revelan como "vicios," "defectos," o "errores" del sistema lingüístico, y señalan la imposibilidad de ser "corregidos" o "reparados" a partir del lenguaje, pues éste mismo es el problema.

El lenguaje como "error" es el tema de otro poema, titulado prolijamente "Desde el error." En este poema, el hablante desea, en vano, darle un valor cuantitativo, una "forma corpórea," un valor temporal a las palabras (la "nada" y el "olvido"). Sin embargo, éstas parecen

no tener peso, ni forma, ni tiempo. Rehúsan la
transparencia:

¿Qué es más (o es menos): la nada o el olvido?
la nada: un imposible;
el olvido: un misterio.
No les adviertes cuerpo, y desde la carencia
inextinguible de su ser,
no hay después en la nada,
ni en el olvido hay antes. (208)

Los conceptos, las ideas (la "nada" y el "olvido")
existen en una zona inexpugnable, en una especie de
paraíso del cual el hablante ha sido excluido sin causa
aparente:⁴³

Pues que los dos excluyen el falaz territorio
del instante, donde imagino estar,
pregunto por la causa del Error;
pues el error existe, mas ignoro la causa. (209)

El hablante considera esta exclusión como un
"Error," cuya poderosa e intimidante presencia plasma a
través del uso de la mayúscula. El hablante experimenta
el lenguaje como un "lugar" y un "tiempo" de destierro
(un "falaz territorio / del instante, donde imagino
estar") donde reina el error. Atrapado en medio de las
palabras, el hablante no tiene otra expectativa que el
engaño y la soledad:

Creemos el olvido, pues manchamos la nada.
Entre dos inocencias, el engaño.
Entre la nada y el olvido, nadie. (209)

Ignorante y desvalido, el hablante busca
infructuosamente la causa del error, sólo para descubrir

que es en el acto de la creación (escritura) donde se originan el olvido y la nada.

En este momento surge una intertextualidad entre este poema e "Invitación a un blanco mantel", poema analizado anteriormente en este capítulo, y en el que el acto de la escritura simula el acto de comer sobre un mantel/papel en blanco. Así, el hablante de "Invitación a un blanco mantel" considera el mantel/lenguaje como un "hueco." De manera semejante, el hablante de "Desde el error" ve el lenguaje como la "nada."

La actitud del hablante hacia el acto de "manchar" el "hueco-nada"/lenguaje es, sin embargo, diferente entre un poema y otro. Mientras el hablante de "Invitación a un blanco mantel" teme "manchar" la blancura del mantel, el hablante de "Desde el error" reconoce que su destino es "manchar" la nada/lenguaje. Por otro lado, mientras el hablante de "Invitación a un blanco mantel" ve la invitación a "manchar" el mantel/lenguaje como una invitación a "conocerse," el hablante de "Desde el error" ve la escritura, en efecto como una "mancha," como un error que hay que corregir (borrar), y en este acto de borrar, de corregir el error, ve el cumplimiento de su destino fatal: el olvido. Más aún, el hablante de "Desde el error" se da cuenta de que en este proceso, él también resulta "borrado," resulta ser "nadie."

"Identificación en un espejo" retoma los temas de la "nada" y el "olvido" tratados en "Desde el error," pero va un poco más allá. En "Identificación en un espejo," el "olvido" es más que un error. Es un "castigo" que el ser humano debe sufrir, sin esperanza de redención. El olvido, metáfora del lenguaje, "es el más grande de los misterios, / pues estando hecho de realidad su naturaleza es carecer de ella." Al perder su transparencia, el lenguaje se ha hecho contradictorio, se ha convertido en un misterio irresoluble para los humanos.⁴⁴ El castigo del ser humano es, pues, seguir deseando la transparencia perdida del lenguaje ("el Bien mayor y más perecedero / y aquello que tras su pérdida anhelamos"). En ocasiones, se le permite al ser humano alcanzar a "entrever" esta transparencia, pero ésta sólo logra recordarle su fracaso y su castigo ("y es la compensación de los vencidos"):

El olvido es el más grande de los misterios,
 pues estando hecho de realidad su naturaleza es
 carecer
 de ella;
 alcanza en su contradicción
 aquello que unifica a su origen, y él en vano desea.
 Mas el olvido no es la nada. Perdura su
 significación:
 es Inocencia, también Serenidad;
 lo que una vez tuvimos, el Bien mayor y más
 perecedero,
 y aquello que tras su pérdida anhelamos
 y es la compensación de los vencidos. (211)

El hablante poético ve en la "turbia transparencia"
 de su ser reflejada en el "borroso espejo de la vida," el

recuerdo de aquella otra transparencia que desea y que le es inalcanzable:

Hay una misma relación que se refleja en un
espejo turbio:
cuando deseamos la nada, estamos inventando el
olvido.
Mas esto nos es dable contemplar
en el borroso espejo de la vida.
Y hablo desde la carne de la carne. (211)

La correspondencia entre la pérdida de la transparencia del lenguaje y la consecuente pérdida de la transparencia del ser humano mismo se había intuído ya en "Desde el error." Así pues, como en "Desde el error," el hablante se ve a sí mismo como un "engaño," como "nadie," en "Identificación en un espejo," el hablante se ve como una turbia reflexión, como una "invención" ("cuando deseamos la nada, inventamos el olvido").

La intertextualidad temática entre estos dos poemas es aún mayor si consideramos la cercanía sintáctica y léxica de los versos "(c)reamos el olvido, pues manchamos la nada" en "Desde el error" y "cuando deseamos la nada, inventamos el olvido" en "Identificación en un espejo." En ambos poemas, el "olvido" está en relación de efecto- causa con respecto a la "nada." En "Desde el error," el "olvido" es el resultado de la acción de "manchar" la "nada" mientras que en "Identificación en un espejo," el olvido es el resultado del deseo del ser humano de la "nada." Deseo y acción son, pues, equiparables, en

cuanto ambos generan el mismo resultado, el olvido.

Un resultado semejante--el olvido--al "Desde el error" y al de "Identificación en un espejo" es el de "Actos de supresión." En este poema también, el engaño del lenguaje va más allá de las palabras, y alcanza al hablante que resulta ser él mismo un engaño, "un torpe ensayo," un "maltrecho final: vanas repeticiones del olvido."

Una serie de asociaciones a través de paráfrasis, de sinónimos y antónimos contribuye a enfatizar la idea del engaño en este poema. La primera de éstas es la asociación del engaño del lenguaje con el engaño de la vida. El lenguaje contribuye al engaño de la vida al mostrarla, caprichosamente, a la vez fértil y árida (primera estrofa). A su vez, la vida engaña al ser humano creándole la ilusión de la inmortalidad (la fertilidad), cuando en realidad, lo único que éste "hereda" de ella es la muerte (la aridez) (cuarta estrofa).

La segunda estrofa "muestra" la imagen (falsa) de la vida a través de una serie de paráfrasis que la presentan como una "ficción vacía," un "acto infiel," un "derrumbado encuentro de infinito," una "intensidad frente a la nada / que vale igual que un instante de tedio."

El engaño de la vida obliga al hablante/ser humano a mentir él/ella también. Así, el hablante aprende a simular placer en el vivir, y a simular "ser" alguien, tener una identidad (cuarta estrofa), cuando sabe bien que apenas es el "torpe ensayo" de "una argucia" (quinta estrofa), un "maltrecho final: vanas repeticiones del olvido."

El lenguaje contribuye a enfatizar la idea del ser humano como un "engaño," como una "identidad" que lo "repite a ciegas" a través de la imagen de las palabras como "puertas" que se suceden en la noche y que sólo transmiten "sombras de sombras más gastadas" (tercera estrofa). Las palabras "sofocadas," destruidas antes de llegar a ser, no pueden ser más que "sombras de sombras."

La vida como el lenguaje es, pues, para el hablante, una "ficción vacía," un "acto infiel," un "simulacro," un "engaño," una "argucia," que en vez de ayudarlo a afirmar su identidad la "suprime." Así, el vivir y el hablar/escribir son también "actos infieles," "actos de supresión:"

¿Cómo mostrar la imagen de la vida?
 Habrá de ser vertiginosa, fértil
 y, a la vez, árida. La creación
 de las oscuras sábanas: los cuerpos.

Ficción vacía de apagar la fiebre,
 súplica de calor, o pervivencia
 de un frío que es consciente;
 el acto infiel del apaciguamiento,

un derrumbado encuentro de infinito.
 Gustamos, en lo negro, el perecer,
 y hay una intensidad frente a la nada
 que vale igual que un instante de tedio.

Se suceden las puertas en la noche,
 palabras sofocadas, destrucciones
 tan turbias. Transmisoras esas sombras
 de sombras más gastadas, y en la carne
 la identidad que nos repite a ciegas;
 ese impulso furioso de un engaño.

Estéril es el acto que simula
 felicidad tan honda, que conforma
 el ser y el simulacro de la vida,
 pues es sólo la herencia de la muerte.

Fértil o estéril, ¿qué más dá? Ardiente
 es el engaño. Y esto somos: torpes
 ensayos, en las sombras, de una argucia.
 Un maltrecho final:
 vanas repeticiones del olvido. (208-09)

La idea del lenguaje como un error en "Desde el error" y como "engaño" en "Actos de supresión" sirve para unir, una vez más, los dos principios heurísticos del lenguaje: el lenguaje como arte y como filosofía, o como diría Linda Hutcheon, como literatura y teoría (83), o en términos de Ronald Schliefer, como "proceso" y "producto" (8).

El uso de la imagen catacrética, de la sinestesia, de enunciados que afirman tanto como niegan, y de sinónimos, constituyen ejemplos de cómo funciona el lenguaje como arte en estos poemas. Pero, a la vez que esta poesía se revela como arte, literatura, y proceso, también se revela como filosofía, como teoría y como

producto del lenguaje. Así, el lector asocia la imposibilidad de determinar la "causa" del error en "Desde el error" con el principio teórico saussureano de la arbitrariedad del signo lingüístico según el cual la conexión entre significante y significado es puramente "convencional," es decir, que no existe entre éstos una relación "natural" de causa-efecto (67-9).

De manera similar, la idea de las palabras como "sombras de sombras" en "Actos de supresión" se asocia con otro principio teórico saussureano del lenguaje, el del signo como la combinación de un concepto (significado) y de una imagen visual y sonora (significante) (67). Ni el concepto ni la imagen constituyen el objeto "real" que intenta representar el signo; significado y significante son apenas "sombras de sombras," meras aproximaciones a la realidad.

Por otro lado, las ideas del ser humano como repetición ("Y esto somos:(...) vanas repeticiones del olvido"), y de la vida como simulacro de la muerte ("pues (la vida) es sólo la herencia de la muerte"), reinstauran el problema crítico y filosófico de la originalidad del texto y de la cuestionable autoridad del hablante/escritor sobre el lenguaje (Foucault 42-49).

Ambos cuestionamientos, originalidad del texto y cuestionable autoridad del hablante/escritor, tienen raíz

en el principio saussureano de la "inmutabilidad" del lenguaje (71). Según este principio, aunque el signo sea originalmente arbitrario, una vez éste ha sido establecido en una comunidad, se vuelve, paradójicamente, "inmutable," es decir, que ningún hablante (ni aún una comunidad entera) lo puede cambiar. Por lo tanto, el "poder" que el hablante tiene sobre el lenguaje resulta ser una ilusión. Aún más, al ser el lenguaje parte de una tradición y una práctica institucionales "heredadas" por el hablante, la "originalidad" de lo que éste dice/escribe es, a su vez, una ficción.

El breve poema "Los sinónimos" demuestra eficazmente la vana ilusión de la originalidad y de la autoridad del hablante sobre el lenguaje. El hablante, haciendo uso de una elocuente simplicidad, explica cómo palabras tan opuestas como "Dios" o el "infierno" pueden ser utilizadas para designar un mismo concepto, sin que el decidir entre una u otra revele originalidad o autoridad ninguna en el hablante con respecto al lenguaje. Ya que el signo es arbitrario y no hay una relación de transparencia entre éste y el objeto o concepto referido, la decisión sobre qué signo utilizar es irrelevante. Es más, el hablante puede decidir no utilizar ningún signo para referirse al concepto. Aún esta decisión agresiva y rebelde carece de originalidad, y resulta igualmente

irrelevante, pues, el concepto mismo, o la cosa referida puede no existir, puede ser una ficción:

Más allá de la luz está la sombra,
y detrás de la sombra no habrá luz
ni sombra. Ni sonidos, ni silencio.
Llámale eternidad, o Dios, o infierno.
O no le llames nada.
Como si nada hubiera sucedido. (212)

El último poema de este libro es una especie de relato íntimo en que el hablante revela al lector su tormentosa relación personal con las palabras. Los cambios de tono en el hablante, de acusación, a arrepentimiento, a autocrítica, reflejan el carácter conflictivo de esta relación y semejan la tormentosa relación entre dos amantes.

"El porqué de las palabras" inicia con una confesión retrospectiva en la que el hablante, como acusado de haber "amado a las palabras" ("si las usé con desnudez, si sufrí en esa busca"), quiere dejar en limpio su reputación. Así, asegura que su relación con ellas obedeció a una necesidad de vida o muerte ("necesidad de no perder la vida"), y no al amor. Justifica su uso de las palabras insinuando cómo, ingenuamente, atribuyó a las palabras la capacidad de almacenar recuerdos ("envejecer con algo de memoria"), y de contribuir al conocimiento (envejecer con "alguna claridad"):

No tuve amor a las palabras;
si las usé con desnudez, si sufrí en esa busca,

fue por necesidad de no perder la vida,
y envejecer con algo de memoria
y alguna claridad. (241)

Después de aclararle al lector el objetivo que lo movió a usar las palabras, el hablante relata, en la segunda estrofa, lo que aprendió a través de éstas. Así, aprendió a mentir ("a hacer un falso día hermoso"), a vivir pobre ("sólo atesoré miseria") y estoicamente ("suspendido el placer para experimentar una desdicha / nueva"), y a hallar virtud en lo despreciable ("y fui capaz de amar la cobardía porque era fiel y era / digna del hombre"):

Así uní las palabras para quemar la noche,
hacer un falso día hermoso,
y pude conocer que era la soledad el centro de este mundo.
Y sólo atesoré miseria,
suspendido el placer para experimentar una desdicha nueva,
besé en todos los labios posada la ceniza,
y fui capaz de amar la cobardía porque era fiel y era
digna del hombre. (241)

Al inicio de la tercera estrofa el hablante parece sufrir un momentáneo arrebató de arrepentimiento al reconocer en su comportamiento cierto deseo epicúreo ("(h)ay en mi tosca taza un divino licor / que apuro y que renuevo"), y cierta intención lasciva en su relación con las palabras ("tengo por concubina la virtud). Sin embargo, rápidamente recupera su compostura, recurriendo a una eficaz auto-apología: "No tuve amor a las palabras,

/ ¿cómo tener amor a vagos signos / cuyo desvalimiento
era tan sólo / despertar la piedad del hombre para
consigo mismo?" El hablante termina esta estrofa
enfaticando en el engaño que descubrió haber sufrido en
el oficio de escribir:

Hay en mi tosca taza un divino licor
que apuro y que renuevo;
desasosiega, y es
remordimiento:
tengo por concubina a la virtud.
No tuve amor a las palabras,
¿cómo tener amor a vagos signos
cuyo desvalimiento era tan sólo
despertar la piedad del hombre para consigo mismo?
En el aprendizaje del oficio se logran resultados:
llegué a saber que era idéntico el peso del acto que
resulta de lenta reflexión y el gratuito,
y es fácil desprenderse de la vida, o no estimarla,
pues es en la desdicha tan valiosa como en la misma
dicha. (242)

La cuarta estrofa constituye una retracción, una
palinodia, en la que el hablante reconoce su error en no
haber amado las palabras, y culpa de su actitud a la
arrogancia humana de creer que "nada es superior al
hombre mismo." Esta arrogancia es la arrogancia del
deseo, que vimos empleado en "Identificación en un
espejo" como origen del "olvido," o del "error:"

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 tenebrsa de la vida.
Cree el hombre que nada es superior al hombre mismo:
ni la mayor miseria, ni la mayor grandeza de los
mundos,

pues todo lo contiene su deseo. (242)

El hablante alude a la característica discriminatoria de las palabras en la estrofa quinta, pero señala, como un defecto o quizás una cualidad, que éstas "no supieron separar la lágrima y la risa, pues eran una sola verdad:"

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.
Todos son gestos, muertes, son residuos. (242)

La última estrofa del poema, compuesta por sólo tres versos, sorprende al lector de dos maneras. Por un lado, al aludir directamente al lector a través de la forma imperativa, el lector es sacudido violentamente de su cómoda posición de "receptor/confesor" que escucha, no sin cierto morbo, las intimidades de aquel que se confiesa. Por otro lado, la repentina y grotesca aparición de esta figura monstruosa que "roba las palabras" en la noche, y que no oímos porque "está mudo," y el inmediato presentimiento o sospecha de que este monstruo es el lenguaje mismo, personificado en el monstruo, logra en el lector un efecto de terror parecido al que le deja el final de una película tipo "Viernes trece:"⁴⁵

Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,
 repta en la noche fosca,
 abre su boca seca, y está mudo. (242)

Este terror que le inspira al lector el descubrimiento de este monstruo (el lenguaje) es el mismo terror descrito en "Esplendor negro," primer poema de este libro. Recordemos:

La misma incomprensión que contemplar el mundo
 te produjo el terror de aquel Esplendor negro,
 y aquel desvalimiento al cubrirte las sábanas. (203)

Aquel esplendor negro, Luzbel, es el mismo lenguaje, el monstruo que nos acecha noche a noche y que devora las palabras de las cuales vivimos. Luzbel y el lenguaje encarnan, a la vez, el deseo del ser humano y su pecado, aquello que le permite conocer y el licor que lo embriaga y entorpece. Es su bien y su mal, vida y muerte, "nada" y "olvido" al mismo tiempo.

La combinación de estos conceptos contradictorios en este apoteósico final contribuye a señalar la prevalente convivencia del caos y el orden, una convivencia que en vez de deteriorar favorece la creatividad y el enriquecimiento filosófico del acto poético. Esta coalición de fuerzas opuestas reproduce en Insistencias en Luzbel, mejor que encualquiera de los libros anteriores de Brines, el ideal posmoderno de pluralidad y diversidad como principio armónico.

CONCLUSION

Siempre ha sido uno de los anhelos de Brines mantener viva su poesía a través de la relectura que motive la misma (1991, 121). Pienso que su deseo se ha cumplido ya y se seguirá cumpliendo a lo largo de la historia, pues su poesía será siempre una poesía actual. Como todo sistema dinámico, ésta es una poesía que se renueva con cada lector, tan rica es su pluralidad de significados y su potencial comunicativo. Basta con mirar dentro de España misma para ver el impacto que la poesía de esta generación ha tenido sobre poetas más jóvenes. Los poetas de la década de los ochenta han mirado hacia atrás y han encontrado en la poesía de los poetas del cincuenta, estos clásicos de hoy, una fuente riquísima de creatividad, libre del rigor de la estética de los novísimos (Jiménez 1992, 31).

Para esta poesía, quizás el estar situada históricamente en la mitad del siglo constituya una posición privilegiada que la conecta con la tradición anterior y posterior a ella. En este estudio hemos tratado de ver cómo se relaciona la poesía de Brines con ciertas condiciones o características culturales que parecen definir el modo de vida del lector contemporáneo.

Entre éstas hemos considerado los sentimientos de fragmentación del "yo", y de pérdida del concepto del tiempo como progresión, la sentida necesidad de recuperar o reciclar figuras, eventos, formas estilísticas del pasado y de reescribirlos o adoptarlos desde una perspectiva contemporánea, la conciencia de la autorreferencialidad del lenguaje y la necesidad de buscar en la pluralidad una respuesta al indeterminismo y al caos que prevalece en la sociedad posmoderna.

Esta poesía ha demostrado poder evocar y reproducir, con gran fidelidad, estos sentimientos para el lector contemporáneo. En la lectura de esta poesía hemos encontrado la necesidad de acudir a términos como "realidad virtual," "organismos cibernéticos," "entropía," "caos" en busca de analogías apropiadas para describir el efecto de las evocaciones que genera esta poesía en el lector. Estas analogías constituyen, para mí, una buena indicación de qué tan cerca siente el lector contemporáneo esta poesía a su propia experiencia vivencial posmoderna.

No me sorprendería, pues, que esta poesía, que ya hace parte del canon, entrara muy pronto a hacer parte del repertorio literario de una nueva generación de lectores en otros países, que se identificarían con la expresión poética de su condición posmoderna.

NOTAS

1. Para hacerse una idea de la magnitud que esta conflagración alcanzó en la historia de España, obsérvense las siguientes estadísticas citadas por Ugarte, Ugarte y McNerney: "... en los frentes de batalla hubo cerca de un millón de muertos. Unos doscientos mil españoles fueron asesinados por motivos políticos o sociales, a veces insignificantes. Cerca de un millón de españoles tuvo que emigrar de España hacia el final de la guerra. ... Medio millón de casas y unas dos mil iglesias fueron destruidas. ... los vencedores fusilaron a unos doscientos mil españoles. La destrucción material de España fue enorme. Todos sus recursos económicos y financieros quedaron agotados. ... Y, lo que es peor, ... los españoles quedaron divididos en dos bandos: vencedores y vencidos." (145-47)

2. Blas de Otero y José Hierro son excepciones a esta norma. Debicki rescata justamente la poesía de Hierro del consenso general que lo califica como un poeta exclusivamente social, sin indicio de intención artística, y señala cómo sus estilos de reportaje y alucinación--llamados así por el poeta--son prueba de su deliberado intento por hacer una poesía artística (1994, 72).

3. Hooper reporta también la popular creencia de que el desarrollo de una clase media en España gracias al "boom" económico, contribuyó a la pacífica transición de la dictadura a la democracia en los setentas (32).

4. Esta generación ha recibido diferentes denominaciones según el crítico. Bousoño la denomina la generación de la "segunda posguerra," Debicki utiliza los años de 1956-71 para referirse a este grupo de poetas. José Olivio Jiménez, por su parte, se refiere al grupo como la "promoción de los 60;" Antonio Hernández los agrupa en su antología bajo el rótulo "promoción desheredada;" García Hortelano habla de ellos como "el grupo poético de los años 50." Finalmente, Philip Silver bautiza al grupo "la generación Rodríguez-Brines" utilizando dos de los nombres más sobresalientes en este grupo. La diversidad de denominaciones que ha motivado este grupo, deja ver claramente, la dificultad que han notado los críticos en repetidas ocasiones de utilizar un modelo generacional para agrupar la producción poética de

un país en un determinado momento.

5. Brines también ha contribuido en diferentes libros, revistas (Insula, Cuadernos Hispanoamericanos, La caña gris y Quites, entre otras), y periódicos (El País) con prólogos, artículos y notas críticas. La más reciente de sus contribuciones es un artículo publicado en Revista de Occidente, en un número especial (126) dedicado al poeta Pedro Salinas (1891-1951), con ocasión del primer centenario de su nacimiento, "Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos" (1991, 121-36). En este artículo Brines destaca la poesía de Salinas como precursora, entre otros, de los movimientos ecologistas contemporáneos, por su denuncia de los "monstruos" ("artifechos, artefactos, criaturas del hombre") que pueblan la tierra, al igual que establece su poesía como promotora de la imagen de una "mujer nueva", "emancipada", que coincide con la imagen de la mujer de nuestros días (121-136). Este interés y admiración de Brines por la poesía de Salinas como precursora de movimientos posteriores señala, para mí, de manera significativa, una actitud precursora en el mismo Brines que anuncia ya la distintiva concienciación en el ciudadano postmoderno de las tres últimas décadas del siglo, de habitar en un mundo prestado, y de la necesidad de una constante revisión de su historia para poder sobrevivir en su momento histórico.

6. Dice el autor acerca de estos poemas: "No encontrará el lector otra unidad en ellos que la que les pueda corresponder al ser hijos de una misma mano, ya que la distancia cronológica que los separa no les permite otra. La consiguiente variedad de tono también viene acompañada de una muy notoria variedad temática ... (1984, 7).

7. Refiero al lector al artículo de Dionisio Cañas, "Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal" (1987), donde el crítico da testimonio de este "nuevo viraje hacia un entusiasmo vital que ha tomado la poesía de Brines" (ibid. 32).

8. En un sistema complejo, esta tendencia a la pluralidad de significados se denomina "entropía" (Hayles 1990, 8).

9. Aunque estoy de acuerdo con Bousoño en que la técnica de superposición temporal en Brines consiste en colapsar en un mismo instante dos tiempos distintos, difiero del crítico en la definición de estos tiempos. Mientras Bousoño piensa que uno de estos tiempos es real (el presente) y que el otro (bien sea pasado o futuro) es ilusorio, yo considero que desde la perspectiva del lector contemporáneo esta relación es prácticamente inversa. El lector contemporáneo, gracias al vertiginoso avance de las comunicaciones, está expuesto a diario de manera contundente a la presencia simultánea del pasado (Historia) y del futuro. Por lo tanto, estos dos tiempos le resultan muy reales. Es más, lo que le resulta ser ficción o ilusión es, paradójicamente, el presente que vive ya que la misma cercanía a éste, le impide aprehenderlo. Esta impresionante capacidad de reproducir para el lector contemporáneo el colapso temporal de su diario vivir y la paradoja implícita en él es, para mí, uno de los mayores logros de esta poesía, y uno de los aspectos que mejor ejemplifican su conexión con la cultura de la posmodernidad, una cultura que podríamos llamar de la "realidad virtual" ("virtual reality"), en la que lo aparente resulta real y lo real resulta aparente.

10. De nuevo, esta desalentada resignación, en mi opinión, va más allá de ser una respuesta escapista--como ofrece Jiménez--o de ser una demostración de conmovedor misticismo--como otros han sugerido. Para mí, se trata más bien de una intensa manifestación del sentido común y del instinto de conservación que caracteriza al ciudadano posmoderno que ha debido aprender a "convivir" con la nefasta presencia de la muerte. En el capítulo I de este estudio, veremos este "desaliento" asociado con el sentimiento de inseguridad de ecos esquizofrénicos, que caracteriza el estilo de vida del ciudadano posmoderno, según Jameson.

11. En mi estudio indicaré cómo, en efecto, los sentidos contribuyen al conocimiento del mundo, pero de una manera fragmentada, enfatizando así la desnaturalización de lo humano--rasgo de la cultura posmoderna según Hayles--en la poesía de Brines.

12. Esta técnica es similar al empleo de la imagen catacrética destacada por Nantel en su más reciente estudio sobre la poesía de Brines, específicamente en su capítulo sobre Insistencias en Luzbel, y que yo también analizo para el estudio de este mismo libro.

13. Fuera de los mencionados arriba y en el texto, existe una buena cantidad de artículos en libros y revistas que exploran diferentes aspectos de la obra de Brines. Entre éstos deben citarse los siguientes: De Alejandro Amusco, "Francisco Brines y la estética de la nada y del sufrimiento" (Insula 376 (1987): 1-12); de Douglas Benson, "Convenciones de lenguaje y alusiones literarias en la poesía de Francisco Brines: Insistencias en Luzbel" (Hispania 69 (1986): 1-11) y "Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines" (MLN 99 (1984): 308-26); de Carole Bradford, "Francisco Brines and Claudio Rodríguez: Two Recent Approaches to Poetic Creation" (Crítica Hispánica 2 (1980): 29-40) y "The Dialectic of Nothingness in the Poetry of Francisco Brines" (Taller Literario 1, No. 2 (1980): 1-12); de Dionisio Cañas, "Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal" (Insula, 485-86 (1987): 32-33); de María Cooks, "Francisco Brines and the Rebirth of the Conceit in Spanish Contemporary Poetry" (Ben Lawton (ed. & introd.) Anthony Julian Tamburri (ed.) Romance Languages Annual, 1989: 413-16); de Andrew Debicki, "El texto y el lector: La poesía de Francisco Brines" (Benito Brancforte (ed.) Roberto G. Sánchez (ed.) Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de as literatura española moderna. Madison: Depart. of Span. & Port., University of Wisconsin, 1981: 269-90); de Ricardo Defarges, "Francisco Brines, poeta esencial" (Cuadernos Hispanoamericanos 207 (1967): 514-24); de Vicente Gallego, "El tema del amor en la poesía de Francisco Brines" (Hora de Poesía 51-52 (1987): 55-77); de José Luis García Martínez, "La poesía completa de Francisco Brines" (Cuadernos Hispanoamericanos 420 (1985): 10-11); de W. Michael Mudrovick, "Ekphrasis, Intertextuality, and the Role of the Reader in Poems by Francisco Brines and Claudio Rodríguez" (Studies in Twentieth Century Literature 14 (1989-90): 279-300); de Jacobo Muñoz, "La palabra contemplativa de Francisco Brines" (La caña gris 1 (1990): 6-10); de Judith Nantell, "Francisco Brines' Aún no: Poetry as Knowledge" (Kentucky Romance Quarterly 31.4 (1984): 413-24), también "Retracing the Text: Francisco Brines' Poemas Excluidos" (Studies in Twentieth-Century Literature 13 (1989): 195-214), y "Modos de ser en Insistencias en Luzbel de Francisco Brines" (Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 12 (1987): 33-35); de César Simón, "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines" (Cuadernos de Filología (1971): 63-70); de Fidel Villar Ribot, "La mirada del tiempo (En torno a El otoño de las rosas de Francisco Brines" (Hora de Poesía 51-52 (1987): 66-77); y

de Luis Antonio de Villena un artículo: "De luz de tiempo, de palabra, de hombres: sobre la poesía de Francisco Brines" (Insula 338 (1975): 4-5) y una entrevista, "El gran año de Francisco Brines" (Insula 42 (1987): 488-89).

14. Para este estudio me he valido también de varios otros conceptos para explicar cómo operan el orden y el desorden desde una perspectiva posmoderna en la poesía de Brines. Entre estos conceptos están los siguientes: el concepto de "descentralización" de los sistemas tradicionales de Deleuze y Guattari, el concepto de fragmentación de tipo esquizofrénico en el individuo posmoderno de Jameson, y finalmente, el concepto de la "textualización" de la realidad de Hutcheon.

15. Para mayor información sobre la relación entre la cultura contemporánea y los conceptos de desnaturalización del tiempo, del contexto y de lo humano ver el capítulo de conclusión, "Conclusion: Chaos and Culture," del libro de Katherine Hayles Chaos Bound (1990).

16. Deleuze y Guattari se inspiran en el autor francés Antonin Artaud para el establecimiento de su concepto del cuerpo sin órganos como un sistema des-organizado. Citan en su texto las siguientes líneas traducidas de Van Gogh, the Man Suicided by Society (1965) de Artaud: "The body is the body/it is all by itself/and has no need of organs/the body is never an organism/organisms are the enemies of the body" (1985, 9).

17. Katherine Hayles en su libro Chaos Bound anota lo siguiente con relación a la característica esquizofrénica del hombre posmoderno: "The case is very different for those who live postmodernism. For them, the denaturing of time means that they have no history. To live postmodernism is to live like schizophrenics are said to do, in a world of disconnected moments that jostle one another but never form a continuous (much less logical) progression. The prior experiences of older people act as anchors that keep them from fully entering the postmodern stream of spliced contexts and discontinuous time. Young people, lacking these anchors and immersed in TV, are in a better position to know from direct

experience what it is to have no history, to live in a world of simulacra, to see the human form as provisional. The case could be made that the people ... who know the most about how postmodernism feels (as distinct from how to envision or analyze it) are all under the age of sixteen" (282).

18. Todas las referencias a la obra poética de Brines se tomarán de la edición de Ensayo de una despedida, de 1984 de Visor Libros que reúne toda su obra entre entre 1960 y 1977. Posteriores referencias se señalarán dentro del texto indicando el número de página entre paréntesis.

19. El énfasis es mío.

20. Acerca del todo y sus partes, Deleuze y Guattari consideran las rupturas (de un sistema o máquina) como productivas en cuanto son formas de auto-reensamblaje de las partes en el todo (42-50).

21. Para ilustrar un poco la cercanía existente entre la alta cultura y la cultura popular basta con observar cómo la misma técnica de superposición a gran escala se emplea en diferentes medios y con diferentes propósitos. Recordemos, por ejemplo, cómo el truco fotográfico de superposición de rostros fue utilizado ampliamente en la pasada campaña electoral en los Estados Unidos (1992) para enfatizar la multiplicidad y diversidad de los votantes que forman parte de un gran todo, el de la nación.

22. Uso el término 'desfamiliarización' aquí como lo entiende Viktor Shklovsky en su ensayo "Poetry as Technique" (1917). Para Shklovsky la desfamiliarización es la técnica de hacer que lo familiar parezca extraño.

23. Recuérdese aquí que en la transcripción original endecasilábica no hay coma después de "las alas" de modo que el lector la suple espontáneamente en su lectura oral.

24. Para mayor información acerca de la mezcla entre alta cultura y la cultura popular como uno de los rasgos del posmodernismo actual, véase: Fredric Jameson 1983, 111-125.

25. Jameson cita la película Star Wars como ejemplo del uso de este sentimiento nostálgico para generar un producto de consumo masivo. Star Wars reinventa, a

través del "pastiche" (entendido no como parodia sino como nostalgia), las experiencias del típico héroe norteamericano de los 30's y 50's al estilo Buck Rogers. Esta reinención busca satisfacer el deseo nostálgico del cinevidente adulto de volver a vivir tales experiencias, a la vez que crea en el público infantil una leyenda nueva (116).

26. Nantell hace referencia a la presencia de la experiencia del amor homosexual en la poesía de Brines en su artículo sobre "Poemas excluidos" (1989, 203).

27. La defensa de Sócrates está registrada en la obra de Platón titulada Apología.

28. Para una descripción más detallada del método socrático ver Copleston, A History of Philosophy: Greece and Rome (1962, 127).

29. En efecto varios autores de la antigüedad dedicaron parte de su obra a interpretar la doctrina de Sócrates. Jenofonte lo hizo en su Memorabilia y su Simposio, Platón en sus diálogos: Apología, Crito, Euthyphron, Laches, Ion, Protágoras, Charmides, Lysis, La República, Aristóteles en algunos enunciados suyos sobre ética, recogidos por su hijo Nicómaco, y Aristófanes en su obra Las nubes. Para mayor información acerca de la interpretación de la doctrina de Sócrates por estos autores ver Copleston (1962, 117-44).

30. Francisco Pérez-Fernández documenta que tales reliquias fueron donadas por Calixto III y Alajandro IV, obispos de la diócesis de Valencia en el siglo XV (99).

31. Pérez-Fernández documenta que esta estrofa relata la historia de los amores de Atinoos y Adriano, emperador romano nacido en Itálica (España), sucesor de Tajano y constructor del Mausoleo de Adriano, hoy Castillo de Sant'Angelo (75).

32. Baudrillard introdujo estos términos para explicar su teoría del simulacro (1981, 1983). Hayles (1990, 275) considera que la creciente imposibilidad de distinguir la copia del original demuestra la profunda relación que existe entre la condición de simulacro de las cosas y la desestabilización del contexto que las rodea.

33. Hayles señala como ejemplos de la desnaturalización del contexto, entre otros, los bebés probeta y los videos musicales de MTV. Sin embargo, mucho antes de los videos musicales de MTV, los surrealistas de principios de siglo ya habían resaltado la desnaturalización del contexto al hacer coincidir objetos distantes en un contexto inusual.

34. Las guerras de este siglo han contribuido trágicamente al desarrollo de una industria de organismos cibernéticos. Hoy en día, la cantidad existente de estos "cyborgs" resulta dramáticamente abrumadora en los países árabes donde las constantes guerras han dejado mutilado a un gran número de la población.

35. El empleo del artículo definido en lugar del pronombre posesivo es una de las técnicas que más han llamado mi atención por el juego interlingüístico español-inglés que parece haber en ella. Dado el conocimiento que posee el autor del idioma inglés y el hecho de que la mayoría de los poemas en este libro fueron escritos durante su estadía en Oxford, el juego interlingüístico resulta ser algo más que una coincidencia.

36. La entropía se define como la medida de la cantidad de información en un mensaje que se basa en el logaritmo del número de mensajes posibles. El logaritmo es el exponente matemático que indica la potencia a la cual un número debe ser elevado para producir un número dado. Así, el logaritmo de 100 a la base 10 es 2. El concepto de entropía se revelará muy importante en la poesía de Brines.

37. Esta tendencia ha sido notada también por Nantell (1984, 413).

38. Este poema se encuentra en interesante relación intertextual con "El santo inocente", poema más temprano del autor, perteneciente a la colección titulada Materia narrativa inexacta, y en donde el enfoque recae sobre Antinoos, no sobre el emperador Adriano.

39. Aunque no veo ninguna intención lúdica en el empleo de esta "convocación" de las palabras como si se trataran de un espíritu, resulta de todos modos un tanto anticipatorio del tono paródico del hablante hacia los poetas superrealistas, que se verá utilizado más adelante en "Poeta virtuoso en sarcófago". Esta intención

anticipatoria, coincidencial o no, recuerda la actitud de un Huidobro hacia los surrealistas quienes, según él, habían reducido la poesía a "un truco de espiritismo" (Jiménez, Antología 128).

40. Sobre la problemática ontológica y epistemológica que plantea el conocimiento del pasado ver Linda Hutcheon (122-3).

41. Linda Hutcheon utiliza el término "borrar" para explicar cómo, en la escritura posmoderna, tanto el sujeto que enuncia como el objeto del enunciado pierden importancia, y lo que se destaca es la "construcción", la "ficción" de la escritura (75).

42. Para mayor información sobre el concepto del "texto como amenaza", véase Pechter (1987, 300).

43. Interesantemente, Michel Foucault en su libro Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas habla también de una especie de paraíso, de una "forma primera" en la que el lenguaje le fue dado por Dios a los hombres, y en la que "el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía." Sin embargo, continúa Foucault, "(E)sta transparencia quedó destruída en Babel para castigo de los hombres." Así es como, concluye Foucault, "(T)odas las lenguas que conocemos, las hablamos (...) sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío" (43-4). Es este sentimiento de pérdida de que nos habla el teórico, el mismo sentimiento que experimenta el hablante poético de Brines en "Desde el error".

44. En el libro mencionado en la cita anterior, y continuando con el tema de la pérdida de la transparencia del lenguaje como "castigo" divino a los seres humanos, Foucault menciona que "Dios no ha querido que el castigo de Babel escapase a la memoria de los hombres," y por eso ha permitido que sobreviva sólo una lengua "que guarda memoria de ello, porque se deriva directamente del primer vocabulario, ahora olvidado" (44). Esa lengua, para Foucault, es el hebreo.

45. Para dar un ejemplo más de la tendencia a borrar la diferencia entre arte culto y arte popular en el arte posmoderno, quisiera mencionar la similitud que casualmente encontré entre esta metáfora en Brines del lenguaje/monstruo como "ladrón de las palabras," nocturno y mudo, y la idea recientemente incorporada a un programa

de computador de instrucción de lectura para niños, producido por Davidson y titulado Reading Balster, Invasion of the Word Snatchers. En este programa, Illitera, es una ladrona intergaláctica de palabras que se ha robado todas las palabras de la Tierra a través de una succionadora. El niño debe ayudar a Descarganauta (Blasternaut) a recuperar las letras que componen las distintas palabras que aparecen en la pantalla (espacio sideral) antes de que Illitera se las robe de nuevo. Por supuesto, el juego tiene lugar sobre una pantalla oscura y sin sonido.

Obras Citadas y Obras Consultadas

- Angeles, Peter A. The Harper Collins Dictionary of Philosophy. 2nd, ed. New York: Harper Perennial, 1992.
- Aleixandre, Vicente. Historia del corazón. Madrid: Espasa-Calpe, 2d. ed., 1960.
- _____. Algunos caracteres de la nueva poesía española. Madrid: Instituto de España, 1955.
- Alonso, Dámaso. Hijos de la ira: Diario íntimo. Madrid: Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 2d. ed., 1958.
- Amusco, Alejandro. "Francisco Brines y la estética de la nada y del sufrimiento." Insula 376 (marzo 1987), 1-12.
- _____. "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos, 346 (1979):52-74.
- Arkininstall, Christine. El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.
- Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Bally, Charles, et al, eds. Course in General Linguistics Ferdinand de Saussure, New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Batlló, José. Antología de la nueva poesía española. Madrid: El Bardo, 1968.
- Baudrillard, Jean. Simulations. New York: Semiotext(e), 1983.
- _____. "Modernity." Canadian Journal of Political and Social Theory 11 (1987): 63-73.
- _____. "The Year 2000 Has Already Happened," in Arthur and

- Marielouise Kroker eds., Body Invaders: Panic Sex in America. Montreal: The New World Perspectives, 1988: 35-44.
- Beaudry, Amber A. and Joyce, Gerald F. "Directed Evolution of an RNA Enzyme." Science 257 (1992): 635-641.
- Benson, Douglas K. "Convenciones de lenguaje y alusiones literarias en la poesía de Francisco Brines: Insistencias en Luzbel." Hispania 69 (1986): 1-11.
- _____. "Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines." MLN 99 (1984): 308-26.
- Best, Steven and Kellner, Douglas. Postmodern Theory: Critical Interpretations. New York: The Guilford Press, 1991.
- Bradford, Carole. "Francisco Brines and Claudio Rodríguez: Two Recent Approaches to Poetic Creation." Crítica Hispánica 2 (1980):29-40.
- _____. "The Dialectic of Nothingness in the Poetry of Francisco Brines." Taller Literario 1, No. 2 (1980): 1-12.
- _____. "El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos 381 (1982): 640-48.
- Brines, Francisco. Las brasas. Madrid: Rialp, Colección "Adonáis," 1960.
- _____. El Santo Inocente y La muerte de Sócrates. Madrid: Poesía Para Todos, 1965.
- _____. Palabras a la oscuridad. Madrid: Insula, 1966.
- _____. Aún no. Barcelona: Llibres de Sinera, Colección "Ocnos," 1971.
- _____. Poesía, 1960-1971: Ensayo de una despedida. Barcelona: Plaza y Janés, 1974.
- _____. Ensayo de una despedida: 1960-1977. Madrid: Visor, 1984.
- _____. Selección propia. Madrid: Cátedra, 1984.

- _____. Poemas excluidos. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1984.
- _____. Poemas a D.K. Sevilla: El Mágico Intimo, 7 (1986).
- _____. El otoño de las rosas. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1986.
- _____. "Pedro Salinas: precursor de los movimientos alternativos." Revista de Occidente 126 (1991): 121-136.
- _____. El rumor del tiempo. Introducción y selección de Dionisio Cañas. Madrid: Mondadori, 1989.
- Bousoño, Carlos. "Situación y características de la poesía de Francisco Brines." Prólogo. Francisco Brines, Ensayo de una despedida. Barcelona: Plaza y Janés, 1974: 9-94.
- _____. Poesía poscontemporánea: Cuatro estudios y una introducción. Madrid: Ediciones Júcar, 1985.
- _____. Teoría de la expresión poética. 4a. ed. Madrid: Gredos, 1966.
- Brillouin, Leon. Science and Information Theory. 2nd ed. New York: Academic Press, 1962.
- Burdiel, Isabel, ed., Francisco Brines, Cuervo: Cuadernos de Cultura no. 1 (Valencia, España, 1981), 31.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cano, José Luis. Poesía española contemporánea: Las generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama, 1974.
- _____. Antología de la nueva poesía española. 3a. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- _____. Las generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Cañas, Dionisio, "La mirada crepuscular de Francisco Brines." Poesía y percepción. Madrid: Hiperión, 1984: 23-80.

- _____. "Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal." Insula 485-86, (1987): 32-33.
- _____. "La posmodernidad cumple cincuenta años en España." El País 28 Abril 1985.
- _____. "El sujeto poético posmoderno." Insula 512-13 (1989).
- Castellet, José María, ed. Nueve novísimos poetas españoles. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Ciplijauskaitė, Biruté. El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social). Madrid: Insula, 1966.
- Cooks, María. "Francisco Brines and the Rebirth of the Conceit in Spanish Contemporary Poetry" in Lawton, Ben (ed. & introd.) Tamburri, Anthony Julian (ed.) Romance Languages Annual, 1989: 413-416.
- Copleston, Frederick, S.J. Greece and Rome. New York: Image Books, 1962. Vol.1 of A History of Philosophy. 9 vols. 1962.
- Culler, Jonathan. On Deconstruction Theory and Criticism After Structuralism. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Davidson & Associates, Inc. Reading Blaster: Invasion of the Word Snatchers. Computer software. Windows, 1994.
- Debicki, Andrew P. Poetry of Discovery, The Spanish Generation of 1956-1971. Lexington: Kentucky U.P., 1982.
- _____. Spanish Poetry of the Twentieth Century. Lexington: Kentucky U.P., 1994.
- _____. "New Poetics, New Works, New Approaches: Recent Spanish Poetry", Siglo XX/20th Century 8 (1990-91): 41-53.
- _____. "El texto y el lector: La poesía de Francisco Brines" in Brancaforte, Benito (ed.) Mulvihill, Edward R. (ed.) Sanchez, Roberto G. (ed.) Crispin, John (biog.) Homenaje a Antonio Sanchez Barbudo: Ensayos de la literatura española moderna. Madison:

Depart. of Span. & Port., Univ. of Wisconsin, 1981:
269-90.

- ___ . "Critical Perspectives on Contemporary Spanish Poetry." Studies in 20th Century Literature 16 (1992): 5-13.
- ___ . "Poesía española de la posmodernidad." Anales de literatura española (Alicante) 6 (1988).
- ___ . "Una poesía de la posmodernidad: Los novísimos." Anales de literatura española contemporánea 14 (1989).
- ___ . "La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte." Insula 505 (1989).

Defarges, Ricardo. "Francisco Brines, poeta esencial." Cuadernos Hispanoamericanos 207 (1967): 514-524.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

___ . A Thousand Plateaus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

___ . "The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud." Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Edited with an introduction by Josué V. Harari. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Eco, Umberto. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

___ . Postscript to The Name of the Rose. Trans. William Weaver. San Diego, Calif., New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, 1984.

Encuentros con el cincuenta: la voz poética de una generación. Oviedo: Centro Cultural Campoamor, 1987.

Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Trans. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo veintiuno editores, 1988.

- _____. "A Preface to Transgression." Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Edited with an introduction by Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977: 29-52.
- _____. "Language to Infinity." Language, Counter-Memory, Practice Selected Essays and Interviews. p.: 53-67.
- Gallego, Vicente. "El tema del amor en la poesía de Francisco Brines." Hora de Poesía 51-52 (1987): 55-77.
- García de la Concha y Sánchez Zamarreño, Antonio. "Poesía." Letras Españolas: 1976-1986. Madrid: Editorial Castalia S.A. y Ministerio de Cultura, 1987: 65-105.
- García Hortelano, Juan. El grupo poético de los años cincuenta. Madrid: Taurus, 1979.
- García Martín, José Luis. "la poesía completa de Francisco Brines." Cuadernos Hispanoamericanos 420 (1985):10-11.
- Gleick, James. Chaos: Making a New Science. New York: Viking, 1987.
- Gordon, José. "Avances científicos del 92." Siempre: presencia de Mexico 20 enero 1993: XV.
- Hassan, Ihab. Paracriticisms: Seven Speculations of the Times. Urbana: University of Illinois, 1984.
- Hayles, N. Katherine. Chaos Bound, Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science. Cornell: University Press, 1990.
- Hernández, Antonio. Una promoción desheredada: la poética del 50. Madrid: Zero-Zyx, 1978.
- Hooper, John. The Spaniards: A Portrait of The New Spain. Middlesex: Viking, 1986.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Washington: Bay Press,

1983: 111-25.

- _____. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1992.
- Jefferson, Ann. Ed. Modern Literary Theory: A Comparative Introduction. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1982.
- Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1964.
- _____. Diez años de poesía española: 1960-1970. Madrid: Insula, 1972.
- _____. Francisco Brines: Antología poética. Madrid: El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1986.
- _____. "Fifty Years of Contemporary Spanish Poetry: (1939-1989)." Studies in Twentieth Century Literature 16 (1992): 15-41.
- _____. "Medio siglo de poesía española (1917-1967)." Hispania 50 (1967): 931-46.
- Kaplan, E. Ann, ed. Postmodernism and Its Discontents. New York: Verso, 1988.
- Laing, R.D. The Divided Self. Baltimore: Penguin Books, 1970.
- _____. The Politics of Experience. New York: Pantheon, 1967.
- Lehman, Niles and Joyce, Gerald F. "Evolution in vitro" of an RNA enzyme with altered metal dependence." Nature 361 (1993): 182-85.
- López-Ibor, Juan J. "The Delusional Schizophrenic Mutation." Schizophrenia as a Life Style. New York: Springer Inc., 1974 1-35.
- Lucio, Francisco. "Palabras a la oscuridad, de Francisco Brines." Poesía Española 174 (1967): 9-11.
- _____. "Dos poetas en sus libros: Francisco Brines, Claudio Rodríguez." Insula 27 (1972): 4-5.
- Luis, Leopoldo de. Poesía social: Antología (1939-1968).

Alfaguara: La Paloma de la Mano, 1969.

Lytotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1984.

MacCannell, Dean and MacCannell, Juliet Flower. The Time of the Sign: A Semiotic Interpretation of Modern Culture. Bloomington: Indiana U.P., 1982.

Mantero, Manuel. Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965). Barcelona: Plaza y Janés, 1966.

Martín Pardo, Enrique. Nueva poesía española. Madrid: Scorpio, 1970.

Mendel, Werner M. "A Phenomenological Theory of Schizophrenia." Schizophrenia as a Life Style. p.: 106-155.

Molina, Antonio. Antología de la poesía cotidiana. Madrid: Alfaguara, 1966.

Moral, Concepción G. y Rosa María Pereda. Joven poesía española. Madrid: Cátedra, 1979.

Mudrovick, W. Michael. "Ekphrasis, Intertextuality, and The Role of the Reader in Poems by Francisco Brines and Claudio Rodríguez." Studies in Twentieth Century Literature 14 (1989-90): 279-300.

Muñoz, Jacobo. "La palabra contemplativa de Francisco Brines." La caña gris 1 (1960), 6-10.

Nantell, Judith. "Francisco Brines' Aún no: Poetry as Knowledge." Kentucky Romance Quarterly 31 (1984): 413-24.

_____. "Retracing the Text: Francisco Brines' Poemas Excluidos." Studies in Twentieth-Century Literature 13 (1989): 195-214.

_____. "Modos de ser en Insistencias en Luzbel de Francisco Brines." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 12 (1987): 33-35.

_____. The Poetry of Francisco Brines: The Deconstructive Effects of Language. Lewisburg: Bucknell University

Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1994.

Norris, Christopher. What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and The Ends of Philosophy. Baltimore: The John Hopkins University Press. 1992.

Núñez, Antonio. "Encuentro con Francisco Brines." Insula 242 (1967): 4.

Paulson, William R. The Noise of Culture, Literary Texts in a World of Information. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.

Percival, Anthony. "The Spanish Civil War Story: From Neo-realism to Postmodernism." Literature and War, Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1990: 87-95.

Pérez-Fernández, Francisco, "Los espejos vacíos: introducción a una lectura de Francisco Brines," diss., State University of New York at Stony Brook, 1990.

Persin Margaret. "Sexual Politics: The Image of Self and Other in Three Poems by Francisco Brines." Perspectives on Contemporary Literature 11 (1985): 87-92.

_____. "Spanish Poetry since the 1950s: An Aesthetic Perspective." Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader. Lewisburg: Bucknell University Press, 1987: 13-25.

_____. "Francisco Brines' Insistencias en Luzbel: Towards the Limits of Language and Being." Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader. p.: 45-67.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger. Enlarged edition. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Quiñones, Fernando. "Las brasas." Cuadernos Hispanoamericanos 126 (1960), 386-89.

Ribes, Francisco. Antología consultada de la joven poesía española. Santander: Bedia, 1952.

_____. Poesía última. Madrid: Taurus, 1963.

- Ricoeur, Paul. Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning. Fort Worth, Texas: The Texas Christian University Press, 1976.
- Río, Angel del. Historia de la Literatura Española: Desde 1700 hasta nuestros días. Barcelona: Ediciones B, S.A., 1988.
- Rubio, Fanny y Falcó, José Luis. Poesía española contemporánea: 1939-1980. 2a. ed. Madrid: Editorial Alhambra, S.A., 1982.
- Sanz Echevarría, Alfonso. "La insistencia de Francisco Brines." Jugar con Fuego 34 (1977): 33-49.
- Sass, Louis A. Madness and Modernism, Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought. New York: Basic Books, 1992.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique." Russian Formalist Criticism: Four Essays. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1965: 3-24.
- Silver, Philip. "New Spanish Poetry: The Rodríguez-Brines Generation." Book Abroad 42 (1968): 211-214.
- Simón, César. "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines." Cuadernos de Filología (1971: 63-70.
- The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism. Ed. Michael Groden and Martin Kreiswirth. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Ugarte Francisco, Ugarte y McNerney. España y su civilización. 4a.ed. New York: McGraw-Hill, Inc., 1992.
- Villar Ribot, Fidel. "La mirada del tiempo (En torno a El otoño de las rosas de Francisco Brines." Hora de Poesía 51-52 (1987): 66-77.
- Villena, Luis Antonio de. "De luz, de tiempo, de palabra, de hombres: sobre la poesía de Francisco Brines." Insula 338 (1975): 4-5.
- _____. "El gran año de Francisco Brines." Insula 42 (1987): 488-89.

____. "Sobre Insistencias en Luzbel y la poesía de Francisco Brines." Papeles de Son Armadans 111 (1978): 213-22.

Wettstein, Howard K. Has Semantics Rested on a Mistake And Other Essays. Stanford University Press, Stanford, California, 1991.