



## **POLÍTICA Y RELIGIÓN EN LA POESÍA DE FRANCISCO BRINES**

JAIME PEDROL GIMÉNEZ

COLEGIO HISPANO-BRASILEÑO MIGUEL DE CERVANTES (SAO PAULO)

### **1.- Introducción**

La reciente concesión del Premio Internacional de Poesía Iberoamericana “Reina Sofía” a Francisco Brines vuelve a traer a la actualidad la obra de uno de los poetas que, sin duda alguna, marcan el devenir de la poesía española en los últimos cincuenta años. La poesía de este autor valenciano, nacido en Oliva, en 1932, es, por derecho propio, una de las más relevantes e influyentes de su generación que cuenta con nombres de gran importancia y enorme ascendiente sobre las generaciones de poetas más jóvenes. Nos referimos a poetas tales como Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Ángel González, Alfonso Costafreda, Claudio Rodríguez, José Manuel Caballero Bonald y el propio Francisco Brines, entre otros.

No obstante, la poesía de este autor no se inició de la misma manera que la de los otros autores de su generación o grupo poético. La mayoría de ellos se iniciaron en la poesía, a finales de los años cincuenta del siglo pasado, de la mano de lo que, en su día, se denominó como “poesía política”, “social” o “comprometida”, justificada, lógicamente, por la situación de dictadura política que se vivía entonces en España. Francisco Brines nunca perteneció a

esta corriente literaria y, a nuestro juicio, la historia le ha dado la razón. Veamos por qué.

## 2.- Caracterización de la “segunda generación de posguerra”

Sin querer realizar aquí ningún estudio detallado de la evolución de la poesía española después de la contienda civil, no podemos dejar de constatar algunos rasgos en dicha evolución que resultan muy interesantes y que, a su vez, permiten encuadrar de forma adecuada la obra poética de Francisco Brines.

Una vez terminada la Guerra Civil (1939) y frente a los intentos de realizar una poesía más o menos “imperial” de aquellos escritores que se agruparon en torno a la revista, próxima al falangismo, “*Garcilaso*”, surge un grupo de poetas que, a partir sobre todo de la publicación del libro de Dámaso Alonso *Hijos de la ira* (1944), se decantan rápidamente por lo que con posterioridad se ha denominado como “*poesía social*”. La mayoría de los autores que se incluyen en esta tendencia, al menos en sus inicios, constituyen básicamente la nómina de la “*primera generación de posguerra*”, según la denominación de Carlos Bousoño quien, además, ha señalado las características que definen a este grupo y que, a su juicio, son las siguientes:

Frente a la versión egotista del individualismo, la afirmación de la existencia del prójimo (enmascaradora pero no rebajadora, en principio de tal individualismo); frente a la irracionalidad, la aparición del concepto de inmediatamente sensible y ‘previo’ a la emoción; frente a la relativa implicación, una relativa explicitación, muchas veces con acompañamiento anecdótico; en consecuencia, frente al minoritarismo, una voluntad mayoritaria... (1952: vol. II, 398).

Es decir, aquel grupo de jóvenes escritores iniciaban una poesía que se caracterizaba, entre otras cosas, por la búsqueda de un lenguaje que permitiera a la poesía “descender” hasta el pueblo; a su vez, y como señalaba Carlos Bousoño, estos autores buscaban en la actividad poética “una interpretación de la realidad y una técnica literaria capaz de expresarla”. Por todo ello, estos

jóvenes poetas rechazaban el hermetismo y el aislamiento de las generaciones literarias anteriores en un claro intento de volver hacia la colectividad y conseguir, de este modo, ganar o reconquistar un público mayoritario para la poesía. Todo esto se traducía en un poema que debía albergar, al menos en teoría, un lenguaje que tendiese a lo coloquial, lo explícito y lo anecdótico, predominando el estilo narrativo, al servicio siempre de una temática que desdeñaba lo íntimo frente a lo que poseía una dimensión social, circunscribiéndose a lo cotidiano y concibiendo al sujeto o protagonista poemático como un hombre perteneciente al pueblo.

Sin embargo, y salvo el caso de Gabriel Celaya, los autores de esta tendencia comienzan a evolucionar a principios de los años sesenta. El libro *Antología de la poesía social* (1965) de Leopoldo de Luis marca, a nuestro entender, el inicio de la crisis de este tipo de poesía. Así, por ejemplo, en esta antología escribe alguien como José Hierro que había estado en aquellos años más o menos próximo a esa poesía “social”, lo siguiente:

Y es que el poeta, salvo raras excepciones, desconocía eso que se llama ‘pueblo’. Por de pronto lo redujo (...) a campesinos curtidos, trabajadores de sol a sol que empuñan una hoz hasta para dormir, y a obreros industriales de mono azul y llave inglesa en la mano. (...) Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento. El poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio de la poesía, le quitó el espíritu. (...) Por querer ser como imaginaba que eran aquellos a quienes se dirigía, dejó de ser él mismo. Y la poesía no nace donde exista la menor insinceridad, por muy altas razones que parezcan hacer necesaria la falta de verdad total. (...) De la misma manera que se acepta que sólo es universal y eterno el que es local y muy de su tiempo, ha de aceptarse que sólo puede hablarse a los demás cuando se habla para uno mismo. (De Luis, 1965: 219-220)

Huelgan comentarios ante la claridad con que expresa José Hierro el verdadero problema de la llamada “*poesía social*”. Más allá de sus resultados poéticos, que bien pudieran parecer algo escasos, este tipo de poesía supone un fracaso por cuanto parte de una base a nuestro juicio errónea: la de creer en la anulación de la individualidad del autor, de lo que le es propio y está en su interior, o bien de lo que le envuelve pero visto siempre desde su propia interioridad. En este abandono de lo íntimo radica precisamente el fracaso,

porque, como se ha podido leer en las palabras del gran poeta santanderino, sólo hablando de uno mismo, desde la propia y absoluta individualidad, se alcanza lo colectivo a través del espíritu común con el resto de los hombres. Esta idea, como se irá viendo en este trabajo, es claramente compartida por Francisco Brines y también por la gran mayoría de los autores de su grupo poético.

La obra de estos poetas que comienzan a publicar en torno a 1960 y que conforman lo que Carlos Bousoño ha denominado como “*segunda generación de posguerra*” supone un claro cambio con respecto a la de los autores de la generación anterior, fundamentalmente en su discrepancia con la poesía social, lo cual se debe, como señala José Olivio Jiménez, no sólo a circunstancias biográficas personales (todos ellos eran unos niños cuando se produce la Guerra Civil y por lo tanto tienen respecto a la contienda un mayor distanciamiento) sino también y sobre todo, a motivos estrictamente literarios: estos poetas se dan cuenta con claridad del callejón sin salida que supone la poesía social e intentan, por este motivo, buscar nuevas fórmulas de expresión y, básicamente, enfrentarse a la actividad creadora desde una nueva perspectiva.

### **3.- Francisco Brines, miembro de la segunda generación de posguerra**

Francisco Brines publicó su primer libro de poemas, *Las brasas*, en 1960, habiendo sido premio *Adonais* el año anterior. Entra pues, según su fecha de nacimiento, dentro del marco cronológico que Carlos Bousoño ha establecido para esta generación. Une a Brines con el resto de autores de este grupo (Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Ángel González, Claudio Rodríguez, Caballero Bonald y Alfonso Costafreda, entre otros) no únicamente el lazo poderoso de la amistad, sino importantes concomitancias estéticas y poéticas, como las que han puesto de manifiesto distintos estudiosos y críticos. Pero incluso en el caso de que se constate las diferencias entre la obra poética

de dos autores de este grupo, como ocurre entre Francisco Brines y José Ángel Valente, habrían de ser consideradas como manifestaciones que, aunque dispares, responden a un mismo fenómeno, son las dos caras que toda generación artística lleva siempre consigo, pues estas diferencias son las manifestaciones que en un mismo movimiento o grupo generacional suelen darse a la vez, son las dos caras de un mismo fenómeno, lo "*apolíneo*" y lo "*dionisiaco*". Estas dos vertientes se pueden encontrar ya en el Romanticismo alemán como ha señalado Rafael Argullol<sup>1</sup> y se manifiestan también en otros movimientos poéticos como en la "Generación del 27" donde es posible constatar las diferencias existentes entre la obra de Jorge Guillén y la de Luis Cernuda, por ejemplo.

El mismo Francisco Brines se ha expresado al respecto como consciente de su pertenencia a esta generación, lo cual se debe, según él, a la "*fatalidad*". Sin embargo, el poeta distingue con claridad entre generación y grupo. A este segundo y en clara referencia al grupo de escritores catalanes (Gil de Biedma, Carlos Barral, Alfonso Costafreda y José Agustín Goytisolo, entre otros y por no citar también a los novelistas) a quienes últimamente se ha encuadrado bajo el nombre de "*Escuela de Barcelona*", el autor de *Insistencias en Luzbel* dice no pertenecer:

Quizás habría que distinguir entre el grupo y la generación; yo nunca me sentí integrado en grupo alguno, aunque sí se me presenta clara mi identidad generacional. En la pertenencia al primero actúa la voluntad; en el segundo, digamos que la fatalidad. El grupo, como tal, existió durante un tiempo. Su núcleo hay que buscarlo en Barcelona... (Burdíel, 1980: 25).

Francisco Brines era consciente de la actitud poética de este grupo y, a su vez, de cuáles eran los motivos por los que no podía integrarse en él. Estos autores barceloneses y algunos otros como José Ángel Valente, Ángel González y Caballero Bonald, se aglutinaron en torno a la colección "*Collioure*" (nombre harto significativo) que les sirvió de catapulta literaria.

---

<sup>1</sup> "Las opciones son diversas y a veces, aparentemente opuestas, pero la asunción de aquel marco como único escenario posible hace que caminos como el de Hölderlin, con su disolución mítica del Yo en la naturaleza, o Leopardi con su ensimismamiento frente a un cosmos negativo, sean confluyentes" (ARGULLOL, 1991: 95).

Era ésta, una colección esencialmente de poesía "política" (tal vez mejor sería decir con Brines "cívica") que caracterizó en esos primeros años la obra de los poetas que la integraban y que, precisamente por ese motivo, se diferenciaban de la poesía del valenciano. No se le oculta, sin embargo, a Brines la importancia de la poesía "cívica" o "social" de estos autores tuvo, calificándola como la "*única poesía social válida de la posguerra*" (Burdiel, 1980: 26). Sin embargo, con el paso del tiempo cambió la actitud de muchos de estos autores con respecto a la actividad poética, también cambió, como es bien sabido, la situación política española. Todo esto hizo que el grupo como tal se deshiciese, quedando, en cambio, la vinculación generacional que Brines siempre pone de manifiesto:

Pasado el tiempo, y desarrolladas las respectivas obras, cambia el panorama. Ya no existe el grupo, aunque se evidencia la generación. Y ahora quizá podrían percibirse ciertas afinidades más cercanas entre mi poesía y la de alguno de ellos, que las que, en general, bastantes mantienen entre sí. (Burdiel, 1980: 27).

#### 4.- Una poesía metafísica

Así, pues, Francisco Brines se siente alejado de la poesía "*política*" o "*social*" que llevan a cabo, al menos en los primeros años de su actividad literaria, otros poetas de su generación o grupo poético y sobre todo de la realizada por autores de la generación anterior; es decir, se aparta, desde sus mismos inicios poéticos, de uno de los tipos de poesía que más en boga están por aquellos años, lo cual está justificado por el marco político en el que se debaten los intelectuales en ese concreto momento histórico.

No obstante, en Francisco Brines tal rechazo de la temática "política" tiene una honda motivación, ya estudiada por Carlos Bousoño, pues si bien para el poeta de Oliva el ámbito poético, el objeto poético, es el mismo que para el resto de los componentes de su generación: "*individuo en sociedad*", lo que le diferencia y le da originalidad es el grado de universalidad del elemento "sociedad"; es decir, este elemento no es concreto geográfica e históricamente

(España, años sesenta y setenta) sino que se extiende a todo el mundo, a cualquier rincón del planeta, y su solidaridad con la sociedad no se concreta en un momento histórico sino que abarca también momentos pretéritos e incluso el tiempo venidero.

Esto es así porque Brines contempla al hombre entre la "gente" y, por lo tanto, frente a esa gente ve brotar los elementos humanos que le distinguen, de una manera natural, del resto de las personas, de la sociedad, de esa "gente" entre la que su individualidad se desarrolla. Pero esto no se detiene aquí, al contrario, el marco se amplía, pues si en la "gente" ve el poeta aquello que le hermana o le diferencia de la sociedad, también en esa "gente" verá los rasgos que le unen a otras sociedades pasadas. Así, pues, esto provoca que en su poesía aparezca una evidente condición metafísica que lo aleja de la poesía política. Porque como ya escribiera a este respecto Carlos Bousoño:

Comprendemos ahora, acaso definitivamente, la razón más profunda por la cual, puesto el poeta en trance de elegir temas generales en congruencia con la vocación universalista (...), deba excluir los políticos, que sólo tienen sentido para aquellos poetas que en la fórmula "hombre-sociedad", entienden el ingrediente "sociedad" más en su separación que en su afinidad con las otras sociedades que en el pretérito hayan podido ser. (...) Pero ni éste (Brines) ni Claudio Rodríguez hacen política desde el verso, y, coherentemente, en ambos (muy distintos entre sí, por otra parte) la actitud moral será, por lo general, humanística, no cívica, que es la derivada del criterio de solidaridades menos amplio de sus compañeros de generación. (1985: 89)

Pero es el propio Francisco Brines quien se muestra consciente de su alejamiento de este tipo de poesía y lo es por un motivo que resulta fundamental en su poética. Para él, el poema es algo vivo que se va estructurando y adquiriendo agitación propia a medida que se escribe. Por lo tanto, el mensaje se va construyendo a medida que también se construye el poema. Por esto no acepta el autor la poesía política, porque en ella el mensaje es previo a la construcción del poema y por lo tanto está fijado de antemano obligando al poeta a ceñirse, necesariamente, a una temática preconcebida y en muchos casos preestablecida que, evidentemente, cercena la libertad expresiva del poema: "Estimo peligroso para la poesía instrumentarla, haciéndola vehículo de posiciones políticas definidas; corre el gran peligro de la obviedad,

pues casi siempre en ella el mensaje es previo al poema." (Alvarado Tenorio, 1980: 19)

Su relación con la poesía política se ha producido fundamentalmente (y se podría añadir que exclusivamente) como lector y, aún así, confiesa que no ha sentido por ella un especial interés. Esto se debe a que en estos textos no ha encontrado Francisco Brines una emoción que nazca del sentimiento poético, sino que, por el contrario, la emoción en ellos se produce a partir del mensaje que transmiten al igual que en un himno nacional la emoción que se puede producir es ajena, en cualquier caso, al interés musical.

Para el autor de *Palabras a la oscuridad* el sentimiento ha de nacer del valor estético del texto al margen de las creencias del lector, y así, se puede dar el caso de que a un lector de ideología comunista, por ejemplo, le emocione San Juan de la Cruz o, al revés, que a un lector católico le maraville la poesía de Pablo Neruda. En ambos casos la emoción surge de la belleza del poema y, por supuesto, de la falta de prejuicios del lector, y no únicamente del mensaje transmitido. Por decirlo en palabras del poeta valenciano:

Pocas satisfacciones he recibido de ella (poesía política) como lector, y como poeta no he tenido la necesidad de escribirla. A pesar de lo dicho me parece gran poesía, en esta línea, algunos poemas de Vallejo, (...). Creo que en España la llamada poesía "social" ha sido poéticamente muy poco relevante, a pesar de que sus contenidos eran mayoritariamente asentibles. (...) El asentimiento (del lector), tanto a la página poética como en la musical, debe ser dado sólo por la incitación estética de los textos, al margen de nuestras particulares y previas creencias. (Alvarado Tenorio, 1980: 19)

Este alejamiento se debe a que la poesía de nuestro autor tomaba, ya desde el primero de sus libros, otros derroteros marcados por temas mucho más personales, esos temas que a Carlos Bousoño le han permitido calificar su poesía como de "metafísica" a esto se podría añadir una vertiente existencial, por cuanto la poesía de Francisco Brines supone una mirada sobre la existencia humana que el poeta sabe inútil pues nada habrá de quedar de ella. En esto influirá la misma esencia de los temas en los que este autor centra su atención poética y, también, el trato que les otorga en sus composiciones. Este carácter metafísico y existencial de su poesía ha sido constatado por gran parte de la

crítica y se ha transformado en una de las características propias de su obra. En este sentido, para Alejandro Duque Amusco, la poesía de Brines tiene como tema esencial esa condición metafísica que se centra en una mirada sobre la existencia del hombre para constatar su inevitable derrota. Escribe este crítico:

El tema central sobre el que se asienta toda la poesía de Francisco Brines podríamos definirlo en pocas palabras como la contemplación de la existencia -con una mirada mitad aceptación, mitad de amargura-, desde la conciencia de su inutilidad, su fugacidad y su precariedad. (1979: 54)

Así, pues, el poeta valenciano rechazará en su poesía todos aquellos elementos poéticos de carácter elitista ("*aristocrático*" dice Bousoño) que lo alejen de la expresividad sencilla y clara por culpa de una artificiosidad que ocultaría el carácter universalista y eterno de su poesía. A este respecto, parece clara la importancia que adquiere en su poesía, al igual que en la del resto de sus compañeros de generación, el uso de un lenguaje de carácter narrativo que impregna sus poemas. Es más, se puede afirmar que en la gran mayoría de los casos, dichos poemas se inician precisamente con una situación absolutamente prosaica, para luego ir avanzando hacia un tono más lírico, aunque lo cierto es que nunca llega a abandonarse ese discurso prosaístico o, si se prefiere, narrativo. Esto se debe fundamentalmente a un intento, llevado a cabo por el poeta al igual que por otros autores de su generación, de aproximar el lenguaje hablado al lenguaje poético, sobre todo después del alejamiento entre ambos que se había producido con la obra de las Vanguardias artísticas.

Por otro lado, el prosaísmo es también una forma de crear un nuevo lenguaje poético que permita al autor reconocerse en lo que está escribiendo<sup>2</sup>. Parece claro que este hecho se transformará en un elemento caracterizador de este grupo de poetas de la "*segunda generación de posguerra*", lo que se debe, precisamente, a que se trata de unos autores cuya obra nace de la propia

---

<sup>2</sup> A este respecto escribe Pedro Aullón de Haro hablando de Jaime Gil de Biedma: "El prosaísmo viene a ser un intento naturalizador del poeta de crear nueva vida en el lenguaje artístico y volver a reconocerse. Se trata, en su concepción más radical y aparentemente neutralista, de una traducción antiartificiosa del artificio poético formal y conceptual, (...). No es más que la translación reestructurante de una conjetura, puesto que se aleja de lo poético, que es lo histórico, para proponerse crear mediante el lenguaje el nuevo presente, la posibilidad vital de la existencia artística futura." (Aullón de Haro, 1991: 29).

experiencia y que es eso lo que desean comunicar o, por lo menos, será a partir de la propia experiencia, de la anécdota personal que nacerá el poema. En esta característica radica que se haya denominado la obra de estos autores como “*poesía de la experiencia*”, como ha sido señalado por Pedro Aullón de Haro<sup>3</sup>, y que tendría en la obra de Miguel de Unamuno y de Luis Cernuda los dos más claros precedentes de esta poesía que nace de la propia experiencia y que posee un claro componente meditativo. A su vez, estos dos autores serían quienes entroncarían con la poesía romántica (y por lo tanto, moderna) inglesa. Esta idea ya fue expresada de forma clara por Jaime Gil de Biedma quien escribió:

Unamuno y Cernuda suscitan un poco la impresión de haber estado empeñados, literariamente, en una insólita acción de retaguardia: en cuanto poetas de Europa continúan y modifican en su obra la tradición fundada por el Romanticismo; en cuanto poetas de España, han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes. Quizá por eso nos parecen a veces desmesurados y anacrónicos (...). Y aun hemos de agradecerles tal anacronismo. Pues en mucha parte por él, los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth; Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros hacemos. (Gil de Biedma, 1980: 337-338)

Por todos estos motivos, el poeta valenciano sentirá atracción por los temas "eternos" en el hombre y en la poesía en tanto ésta es expresión de lo universal y permanente del hombre y de sus emociones. Así, pues, temas como el amor, el tiempo, la vejez y la muerte serán recurrentes en él, transformándose en los elementos vertebradores de su voz personal a lo largo de toda su obra.

Estos temas cumplen con los requisitos de universalidad y de personalización que explican el carácter metafísico de su poesía, pues por un lado son comunes a toda la tradición poética occidental y, además, son

---

<sup>3</sup> Escribe este crítico: “En cualquier caso, la selectiva, y por tanto artística, aproximación a la lengua hablada y sus posibles configuraciones de relación prosaística constituye una forma de convergencia, una suerte de modalidad genérico-discursiva como base para la estructura tópica de la poesía de los autores del cincuenta. Todo ello tendría que ver con la idea, ya convencionalizada, de que estamos ante un grupo de poetas de la experiencia.”(Aullón de Haro, 1991: 29).

preocupaciones vitales que afectan al común de los humanos, y por otro lado, estos temas, que se centran en lo personal, permiten la expresión de los sentimientos y experiencias más interiores del poeta. Son todos estos motivos los que han permitido a Carlos Bousoño calificar a Brines como "*el poeta metafísico por excelencia de su generación*". En esto radicará, precisamente, la diferencia más importante y sobresaliente del poeta de Oliva con respecto a la obra de sus compañeros de generación y, en general, a la de otros poetas de la posguerra: su carácter específicamente metafísico. Pero además, también le distinguirá de otros poetas metafísicos anteriores a él el tratamiento que da a sus temas y que se encuadra claramente dentro de lo que resulta característico y propio de su generación. De este modo, como dice Carlos Bousoño:

La poesía de nuestro autor se distingue de la de sus coetáneos, por el corte marcada y sistemáticamente metafísico que le caracteriza; y se distingue de la de otros posibles poetas metafísicos que antes de él hayan existido, por el sentido y forma específicamente generacionales de que la suya se reviste. (Bousoño, 1985: 51-52)

Será aquí, en esta más que evidente universalidad de su voz poética donde radica, precisamente, la profunda condición elegíaca de la poesía de Francisco Brines. Porque, por un lado, el poeta se lanza a la indagación de su propia individualidad, al descubrimiento de las claves que explican su condición humana, y, por otro lado, su poesía se transforma en un profundo canto a la vida, a la belleza del mundo, pero visto siempre desde la desposesión, desde su inevitable pérdida. Esto, al mismo tiempo, da la verdadera dimensión de la condición trágica de su destino último, estar abocado a la nada, a la pérdida absoluta. Sin embargo, no hay en la obra del poeta de Oliva un abandono ante esa decepción que supone el existir sabiendo que la inmortalidad es imposible, no se produce una negación de la vida; al contrario, el poeta se lanzará en pos de la hermosura de la vida para arrancarle, aunque sea tan sólo en una brizna, la belleza, la hermosura y el placer de existir, ese esplendor que quedará ya fijado en el poema para siempre aunque sea de una forma tan frágil.

Pero esta presencia de los temas "metafísicos" en su poesía no se le oculta al poeta, al contrario, él se muestra consciente de esa temática pues deriva de una concepción ética determinada. Será precisamente ese carácter ético, moral, uno de los aspectos esenciales y definitorios de la poesía del poeta valenciano.

El autor de *El otoño de las rosas* dará suma importancia a una creación poética que nace de una voluntad ética muy clara y que el mismo poeta desglosa en dos vertientes: por un lado, una ética metafísica que nace y justifica al individuo, y, por otro lado y como consecuencia de lo anterior, una moral de carácter estoico que nace de una visión del mundo y de la vida que tiende a sentir la existencia como una continua pérdida y como un viaje inevitable hacia el vacío, hacia la nada. Será esta última vertiente, como el mismo poeta ha señalado, la que le hermana, al menos en lo que a su propia poesía satírica se refiere, con los poetas del siglo XVII. De esta "vertebración moral" de su poesía, ha hablado Francisco Brines en varias ocasiones, pues es, sin duda alguna, un elemento constitutivo importantísimo que está en la génesis misma de su obra, sirvan a modo de ejemplo estas palabras del poeta:

Con esto hago referencia a las dos vertientes éticas de mi poesía: una deriva de mi particular interpretación de la realidad y se trataría de una ética de raíz metafísica, de claro espíritu estoico, de aceptación de la vida en su precariedad y fracaso último: aceptación del vacío final; amor a la vida, a pesar de su frustración. (Alfaro, 1980: 16)

##### 5.- La decepción religiosa en *Aún no* (1971)

El libro consta de tres secciones, la primera y la tercera responden a la orientación general que tiene toda la obra de este poeta: una poesía claramente elegíaca de carácter temporalista.

Pero lo que resulta verdaderamente novedoso y sorprendente (y, a la vez, único pues no volverá a repetirse en los poemarios posteriores) es la segunda sección de este libro, titulada "*Composiciones de lugar*", que está formada por una serie de catorce poemas satíricos. La aparición de este tipo de

poemas se debe, fundamentalmente, a la radicalización de su pesimismo vital que le conduce a un escepticismo total. No es que en los libros anteriores no se diera dicho pesimismo, al contrario, estaba bien presente pero también es cierto que aparecía atenuado, en general, por “*cierta serena aceptación*”, como ya dejara escrito con acertada expresión Alejandro Duque Amusco, aceptación esta que remite a un espíritu y a un carácter de claro corte clasicista.

Pues bien, en *Aún no* la visión del tiempo es mucho más descarnada, de ahí que el poeta acuda a la poesía satírica dada su actitud absolutamente rebelde frente a la vida que no deja ninguna puerta abierta al consuelo ni, por supuesto, a la esperanza. Las sátiras de esta sección no están dirigidas a nadie en particular, no podemos en ellas reconocer a ningún personaje concreto, sino que se dirigen a prototipos de carácter universal, en los que podemos distinguir a un determinado tipo de individuo. En algunos casos, incluso, parece como si el poeta tendiera a identificarse con ese individuo satirizado o, al menos, éste es visto con cierta benevolencia. Al fin y al cabo, Francisco Brines no olvida que el individuo objeto de su sátira es también un hombre, un ser humano que merece al menos un ápice de compasión. Lo que se ataca, pues, no es a los individuos sino las actitudes de hipocresía social que éstos muchas veces manifiestan, los comportamientos falsos, a ese mundo de las apariencias que tanto preocupa a la sociedad bienpensante.

Es, pues, perfectamente coherente esta sección de poesía satírica dentro de este libro y, en general, en el cómputo total de la obra de nuestro autor. Pues ante lo absurdo de una existencia que está condenada a la más absoluta forma de desaparición: el olvido, el poeta descubre una sociedad que se organiza de una forma todavía más absurda si cabe, cayendo en lo ridículo y en lo grotesco. Es por todo esto que el poeta no duda en satirizar a quienes se amparan o escudan en esos comportamientos absurdos, como si de este modo pudieran llegar a olvidar lo que en verdad les aguarda y que es, en definitiva, lo único que debería preocuparles. He aquí las palabras que el propio poeta usa para justificar la aparición de estos poemas satíricos en su obra:

Surge con coherencia en mi general cosmovisión, pues ante una vida que absurdamente desemboca en el más negador de los vacíos, la mirada descubre en la sociedad humana organizada unos principios que son o se imponen, de un modo también absurdo y, por ello, grotesco. (...) Otra vertiente (en su poesía) es la del hombre histórico, y es una visión sarcástica de la sociedad, precisamente porque al poeta la sociedad le importa. Están escritos desde el escepticismo y el descreimiento de una moral; y, paradójicamente, desde la tolerancia. Frente a las normas de una sociedad frecuentemente hipócrita, el compromiso con la verdad de nuestra propia naturaleza. (Alfaro, 1980: 16-17)

El rasgo más característico y sobresaliente de estas composiciones es la ruptura estructural que de forma inesperada se produce siempre al final del poema rompiendo, de este modo, la línea de lectura y, con ello, las expectativas que el lector se ha ido haciendo en los versos anteriores. A esto cabe unir un tono sentencioso, trufado de ironías, que aumentan la burla y la sátira. En cualquier caso, no resulta extraño que aparezcan en *Aún no* estos poemas satíricos pues se trata, probablemente, del poemario más pesimista y desolado de la obra de Francisco Brines.

Ha sido apuntado por algunos críticos que esta obra entronca con la filosofía existencialista, que sería, de este modo, uno de los baluartes ideológicos que sustentan la actividad poética del autor de *Aún no*. Sin que se pueda en absoluto negar esta afirmación por cuanto resulta muy razonable (pero no únicamente en su caso, sino que la influencia de la filosofía existencialista está presente de un modo u otro en todos los miembros de la “segunda generación de posguerra”), a nuestro juicio parece mucho más acertado ver en la tradición de la poesía temporalista y elegíaca castellana la fuente más clara de este libro, sobre todo con la obra de Jorge Manrique y, en concreto y de una forma muy clara, con Quevedo.

En cualquier caso, y como ya se ha dicho más arriba, éste es el libro más desesperanzado de Francisco Brines, donde el desencanto vital y existencial es mayor y donde de una forma más descarnada se nos muestran la Nada y el Olvido como puertos ineludibles a los que habrá de llegar la vida inevitablemente y sin haber logrado alcanzar la inmortalidad. Son la conciencia del fracaso de la existencia y el engaño del vivir (sin duda alguna,

son estos los dos términos que más aparecen en los versos de este libro) las ideas que guían los distintos textos de este poemario y que es posible encontrar en cualquiera de los poemas.

Así, por ejemplo, las encontramos en el poema titulado “*Sueño poderoso*”, donde se percibe la idea del fracaso de la vida, en este caso asociada a la búsqueda de la eternidad, de la inmortalidad. Porque ésta es otra de las ideas presentes en este libro de Francisco Brines: el desengaño ante la creencia en la inmortalidad, esa creencia que tanto preocupa y ha preocupado a los hombres, y que éstos han buscado con tesón, ya sea en la religión, ya sea en el arte o ya sea en esa continuidad que proporciona la propia descendencia.

Efectivamente, será aquí donde aparezcan de forma más clara las consecuencias de la crisis religiosa sufrida por el poeta al final de su adolescencia. La pérdida de los valores de la fe religiosa da a la vida de nuestro autor, en época muy temprana, un sentido de trascendencia. El poeta de Oliva, según cuenta en su texto “*La certidumbre de la poesía*”, verdadera poética propia, abandonó las creencias religiosas porque éstas le dañaban profundamente y sustituyó las palabras, vacías ya para él, de la religión por las “palabras desconocidas y halladas en la poesía”. Es decir, se produjo una sustitución y, como dice el propio poeta con una expresión sintética pero al mismo tiempo concisa, exacta y muy reveladora, “la fórmula del rezo se hizo verso” (Brines, 1984: 16).

Así, pues, el autor encontró en la búsqueda poética una forma de expresión propia que alentara su búsqueda vital, una manera de desvelar su propia interioridad y al mismo tiempo, de desentrañar los enigmas de la realidad que le envolvía. Sin embargo, ese abandono de las creencias religiosas le lanzó, de una forma desnuda, ante la evidencia de la no-perdurabilidad, de la imposibilidad de alcanzar la inmortalidad, aunque sin duda se puede convenir que la actividad artística nace, al menos en el caso del poeta, de la voluntad de alcanzar esa inmortalidad, de fijar en el poema para siempre fragmentos de sus recuerdos, de esos momentos vividos repletos de esplendor y belleza y,

también, retazos de sí mismo. En el caso de Brines, la poesía, para él, es una fórmula que sustituye a la Religión, es el ámbito de lo sagrado y alcanza la misma magnitud que aquella, aunque sea innegablemente de una forma mucho más humana, descarnada y desesperanzada; en este sentido escribe el propio Brines en su texto *“La certidumbre de la poesía”*:

La función que el poeta adolescente halló en la poesía sigue valiendo para el poeta de hoy. Si el asombro es ahora revelación, las palabras siguen cumpliendo, hoy como ayer, el desvelamiento de lo desconocido y profundo: de lo sagrado. (1984: 18)

Ante la expresión del poeta, señalada unas líneas más arriba, de que la *“fórmula del rezo se hizo verso”*, se plantea una breve reflexión: esta afirmación lleva a considerar que el arte en general y la poesía en particular, sin que sean religión, nacen, sin embargo, del mismo lugar del que nace la creencia religiosa; es decir, la poesía surge, al igual que la fe y, por lo tanto, el rezo, de la necesidad interior, de la necesidad de creer. Se trata de una necesidad *“sedienta”*, por cuanto surge de un anhelo ansioso e ineluctable, forjada en un corazón abrasado y que brota de esa región interior a la que podemos llamar espíritu. No se trata de una necesidad que venga de arriba, no es, por lo tanto divina, sino que nace del hombre y, en todo caso, va de abajo arriba, de la oscuridad existencial en la que habita todo ser humano, plagada de dudas y de preguntas, esa oscuridad que anega el corazón, para alcanzar la luz del *“cielo”*.

De una forma muy parecida, guiada por un ansia similar se produce el proceso de la creación poética. La necesidad de una fe nueva y diferente, la sedienta búsqueda de una luz que ilumine la oscuridad del alma (esa *“noche del alma”* que ya aparece expresada en la tradición literaria), empuja al poeta hacia la palabra, instrumento de comprensión de la realidad pero también, y con igual fuerza, instrumento de desvelamiento de *“lo oscuro interior”*, por emplear una expresión del propio poeta; es decir, de lo que estando dentro del propio hombre éste desconoce, aunque intuye y siente como necesario y, por ello, precisa descubrir.

De este modo, la crisis religiosa que padeció Francisco Brines sale a la luz en su poesía precisamente en este libro, *Aún no*. Es cierto que en poemas anteriores ya estaba presente, aunque no de un modo tan explícito como aquí, al expresar sentimientos como la angustia ante la muerte, la frustración o la desesperanza, pero sin llegar a manifestar, como sí lo hará ahora, la verdadera relación con esa falta de fe religiosa y, por lo tanto, con la imposibilidad de alcanzar la inmortalidad. Es posible detectar en este punto claras y evidentes concomitancias con las ideas del “agonismo” de Unamuno.

No se debe creer en ningún momento que en el caso del poeta el ansia de inmortalidad, el deseo de perdurar a través de la actividad poética suponga un autoengaño, una falacia con la que parece estar a salvo de las inexorables leyes del tiempo. Muy al contrario, Francisco Brines sabe que, a pesar de que el poema permita una pequeña, una ínfima probabilidad de eternizarse, no existe, en cambio, ninguna posibilidad de que perdure el propio ser y tampoco es segura, y mucho menos recompensa, la perpetuación de la memoria.

Todo esto queda expuesto en muchos de los poemas que aparecen en este libro: “*Estela griega*”, “*Alocución pagana*”, “*Sueño poderoso*” o “*Epitafio romano*”, en todos ellos queda patente la actitud escéptica del autor de *Aún no* ante la idea de una posible inmortalidad, pues sabe con certeza el poeta que nada podrá escapar a la acción devoradora del tiempo y del olvido.

Queda patente la actitud del poeta en el poema “*Alocución pagana*”, en el que el autor realiza una imprecación directa a aquellos que amparándose en la religión creen que de este modo podrán lograr la ansiada inmortalidad:

¿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.

El poeta es consciente de la inutilidad de cualquier acción frente a la muerte, de cualquier esperanza en la perdurabilidad, por ello, les dice a los creyentes que igual dan sus ritos funerarios o que al término de sus días se den

cuenta de que no hay nada más allá de la existencia terrena, sea como fuere el final será el mismo para todos, ya tengan fe o no.

Los últimos versos revelan una cierta actitud hostil frente a un dios que ha creado al hombre para morir y, por lo tanto, para ser objeto del sufrimiento. Nadie preguntó al hombre si quería existir, si quería nacer, fue un acto en el que otros decidieron por él y, a la vez, no hay motivo alguno que justifique el fin de la existencia, de su propia vida y nadie le explicará tampoco por qué ha de morir. Ésta es la gran tragedia, el sentido trágico de la vida del hombre. Son éstas las palabras de Francisco Brines:

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.

Esta especie de hostilidad que aparece de forma más o menos evidente en los poemas de *Aún no* responde a la idea de un Dios que también ha muerto. Efectivamente, si la poesía del poeta valenciano arranca de una mirada frontal a la muerte, de una reflexión sobre la finitud de la vida que encuentra como única respuesta la imposibilidad de perdurar, la conciencia de la mortalidad del cuerpo y del alma, es posible afirmar, por lo tanto, que en dicha reflexión está implícita de una forma evidente la muerte de Dios<sup>4</sup> o en todo caso su inexistencia. Queda esto patente en varios de los poemas del autor pero quizá sea en los últimos versos de “*Ceniza en Oxford*”, del libro *Palabras a la oscuridad*, donde quede expresada esta idea con mayor contundencia y claridad; en ellos se lee:

---

<sup>4</sup> A este respecto señala de forma muy clara Francisco José Martín: “La poesía de Brines presupone la experiencia de la muerte de Dios. (...) La muerte de Dios significa que ya no hay una fuerza de cohesión que impida la fragmentación de lo real (...). Hubo un Dios, garante de los juegos infantiles y de la tranquilidad de la vida familiar, un Dios que sujetaba el bello mundo de la inocencia pura que mantenía apagado el fuego de los corazones. Pero este Dios, cuando aparece en el poema, es ya un cadáver.” (1995: 253)

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

No hay ya una fuerza que dé coherencia al mundo e impida su fragmentación, su ruptura en esquirlas y pedazos carentes ya de ninguna unidad posible. Por ello, el hombre contemporáneo habita un mundo fragmentario y sembrado de ruinas, esas ruinas, por otra parte, que tantas veces aparecerán en su obra. Esto es así porque el Dios familiar que aseguraba la tranquilidad y la paz en el mundo feliz y cohesionado de la infancia ya no existe, es ahora un cadáver.

Por todo ello, el poeta nunca cantará ese momento de posesión del mundo en sí mismo, ese momento de perfección y de tranquilidad cuando el universo se mantenía firme y unido, cuando era explicable, como ocurría durante la infancia, cuando, en definitiva, la vida era coherente y, sobre todo, feliz y parecía que todas las preguntas tenían respuesta. Muy al contrario, ahora se cantará el mundo desde su irremediable pérdida, desde su inevitable finitud, desde la conciencia de su desposesión y, por lo tanto, desde el presente de la edad adulta, cuando al fin se sabe que la gran mayoría de las preguntas carecen de respuesta, cuando el universo no es coherente, cuando ya no hay lugar para la esperanza ni para la fe porque, de un modo definitivo, se ha producido su caída y no existe posibilidad alguna de volver a levantarlas, de volver a creer en ellas como aquel niño que ya, de una forma definitiva, se ha dejado de ser.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ALFARO, Rafael, 1975, "Experiencia de una despedida", en R. Alfaro (ed.),  
*Una llamada al Misterio: Cuatro poetas, hoy*. Barcelona, Ediciones  
Don Bosco.

- ALVARADO, Harold, 1978, "Con Francisco Brines", en H. Alvarado (ed.), *La Poesía Española Contemporánea: Cinco Poetas de la Generación del 50*, Bogotá, Oveja Negra.
- ANDÚJAR ALMANSA, José, 2003, *La Palabra y la Rosa. (Sobre la poesía de Francisco Brines)*, Madrid, Alianza editorial.
- ARGULLOL, Rafael, 1993, *Territorio del nómada*, Barcelona, edit. Destino,.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, 1991, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum.
- BOUSOÑO, Carlos, 1952, *Teoría de la expresión poética* (2.vols) 7ª edición, Madrid, Gredos.
- (1985): *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar.
- BURDIEL, Isabel, 1980, "Entrevista a Francisco Brines", en *Cuervo (cuadernos de cultura)*, I, pp. 6-34.
- CAÑAS, Dionisio, 1984, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José A. Valente)*, Madrid, Hiperión.
- DEBICKI, A. P., 1987, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.
- DUQUE AMUSCO, A., 1979, "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Insula*, 346, pp. 56-82.
- FERRATÉ, Joan, 1968, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix-Barral.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, 1978, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, 1980, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.

*Política, religión y poder: la literatura como arma intelectual*

JIMÉNEZ, J. Olivio, 1964, *Cinco poetas del tiempo*, 2ª edición (1972), Madrid, Ínsula.

- (1986): “Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad”, en Brines, F.: *Antología poética*, Madrid, pp. 6-32.

MARTÍN, Fco. José, 1997, *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*, Altea, Aitana Editorial.