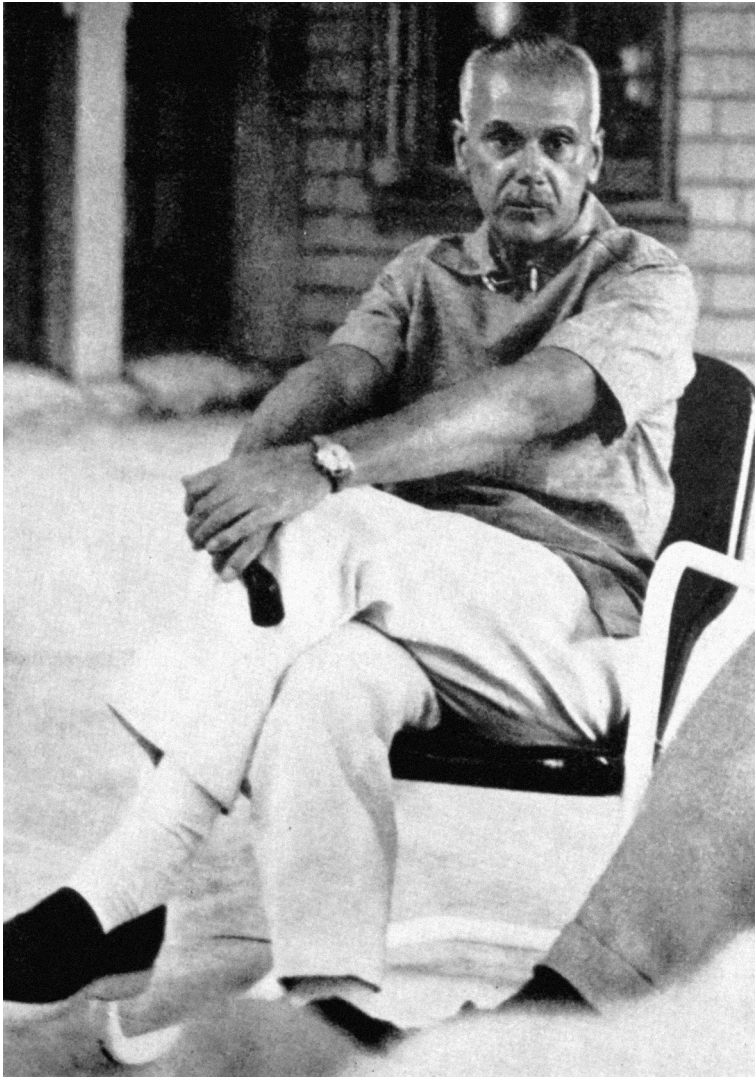


UNIDAD Y CERCANÍA PERSONAL  
EN LA POESÍA DE LUIS CERNUDA



Fotografía enviada por Luis Cernuda para su «homenaje» en *La Caña Gris*

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

# Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda

DISCURSO LEÍDO

EL DÍA 21 DE MAYO DE 2006  
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.

D. FRANCISCO BRINES

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.

D. FRANCISCO NIEVA



MADRID

2006

© Francisco Brines y Francisco Nieva

© 2006. Editorial Renacimiento

---

---

Depósito Legal:

Impreso en España

Discurso  
del  
EXCMO. SR. D. FRANCISCO BRINES



SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

**E**L agradecimiento con el que debo dar comienzo a mis consideraciones ha de ser y es, en una ocasión como la de hoy, además de obligado y esperable, absolutamente sincero. Ante todo, por el honor que supone para mí el ser llamado y admitido junto a vosotros y, en segundo lugar, por la benevolencia y la paciencia con que habéis querido permitirme apurar el plazo en el que debía pronunciar este discurso, satisfacción que diversas y justificadas razones me han obligado a diferir más allá de lo que hubiera sido mi deseo.

Me ha correspondido ocupar el sillón X mayúscula, por fallecimiento de don Antonio Buero Vallejo, dramaturgo tan significativo en la historia de nuestro teatro que, sin él, la de estos últimos cincuenta años hubiera tenido que escribirse de muy diferente modo y hubiera discurrido por cauces que resulta muy difícil imaginar. A semejanza suya, en cada uno de los restantes géneros surgió, en la primera posguerra, un autor que, sin obra

precedente de preguerra, alcanzó la máxima y más personal representatividad: en la narrativa, Camilo José Cela; en la poesía, Blas de Otero.

La trayectoria creativa de Buero estuvo jalonada por los muchos premios y honores que iban dando testimonio de la enorme aceptación e incidencia de su obra, desde que en 1949 obtuviera el Lope de Vega. En 1986 le coronó el Cervantes. Anteriormente, en 1971, fue elegido para sentarse entre vosotros y designado miembro de la Hispanic Society of America. Durante las dos últimas décadas de la dictadura, su actividad y su prestigio fueron decisivos en la lucha en pro de las libertades democráticas, en la que intervino activa y constantemente.

Nació Buero en Guadalajara, en 1916, y su primera vocación fue la pintura. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando. Mientras tanto, sus lecturas —en las que no faltaba el teatro, desde el simbolista y modernista al vanguardista de anteguerra— le iban proporcionando un poso de conocimientos de técnica dramática junto a la preocupación por las grandes constantes existenciales de la condición humana, tanto en el ámbito de los conflictos emocionales individuales como en el colectivo y comunitario, de actualidad lo uno y lo otro en aquellos años en los que el signo de lo experimental y lo primordialmente estético se invierte, dirigiéndose hacia una rehumanización en la que cabe el compromiso político. Paralelamente, en su conducta personal se puso al servicio de la causa republicana, desde las actividades estudiantiles en la FUE de preguerra hasta los campos de batalla a partir de 1936, todo lo cual le valió una condena a muerte que resultó finalmente conmuta-

da por la prisión en que permaneció hasta 1946, año en el que su vocación ha quedado ya decidida, por efecto de la sensibilidad al espíritu de la época angustiada que fue la de la posguerra española y europea. A ese año corresponde, en efecto, la primera versión de *En la ardiente oscuridad*, seguida al siguiente por *Historia de una escalera*.

Al obtener esta última, en 1949, el premio Lope de Vega, es estrenada con el enorme éxito que prueba inequívocamente que su autor había logrado, como el resto de su trayectoria demostrará, sintonizar con las inquietudes derivadas de las circunstancias históricas que enmarcaron aquella década, trágica para todo el mundo occidental; circunstancias a las que convenía tanto el pensamiento existencialista francés como la herencia unamuniana, siempre visible en Buero, y que exigían una determinada atención que no proporcionaban a la escena española nombres, tan valiosos por otra parte y en otro orden de cosas, como los de Jacinto Benavente, Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela. Y si el teatro suyo quiso asumir una dimensión de trascendencia más allá del universo de la comedia existente, si quiso convertirse en detonador de la conciencia colectiva y de la reflexión, y en crisol de dudas, juicios de valor, reprobaciones y problemas, lo hizo desde la perspectiva de la renuncia al didactismo y a la transmisión de mensajes unívocos, y así, bajo el concepto de «posibilismo» por él acuñado, y gracias al empleo de personajes y situaciones permanentes en una dimensión simbólica de inequívoco y claro referente realista, aseguró a su teatro una recepción y, al tiempo, una supervivencia de mayor alcance que la reservada a quienes han querido convertir sus textos en vehículo de

intervención en lo coyuntural. Como ha escrito José Monleón, más que el teatro de combate o agitación, «el teatro que en todo instante importa es el que se interroga, el que pone al hombre ante lo que ignora, el que lo saca de sus confortables esquemas [...] para situarlo ante la imagen real de sí mismo».

*En la ardiente oscuridad* ilustraba ya los principios básicos de ese simbolismo distintivo del quehacer de Buero y de sus implicaciones, desde la ética a la política, al utilizar como motivo vertebrador una ceguera colectivamente asumida y convertida en forma de vida con pretensiones de normalidad, cuya función es apuntalar un sistema cuya falsedad inherente limita la libertad y el conocimiento. Por su parte, *Historia de una escalera* utilizaba con idéntico alcance superador el costumbrismo tan caro a la tradición hispánica o, mejor dicho, parecía utilizarlo para llevar insensiblemente al espectador a una reflexión que no sería exagerado calificar de filosófica. Es asunto relacionado con el discurso de ingreso de Buero en esta Casa, lo que me excusa de extenderme a su propósito. Pero debo señalar que en estas dos obras se encuentra el principio rector de buena parte del teatro de su autor.

Tras otras obras, en 1967 estrenó *El tragaluz*, basada en el juego, tan presente en la ficción cinematográfica hasta nuestros días, de los viajes a través del tiempo; junto a ello, el persistente simbolismo, revelado ahora desde las connotaciones del lugar en que transcurre la historia hasta la espiritualidad, la conducta de los personajes y sus relaciones y enfrentamientos.

Anteriormente, en 1958, *Un soñador para un pueblo* abría la serie de obras de referente histórico que constituyen el segundo

de los grandes territorios de la dramaturgia bueriana. Estas obras descansan en dos propósitos complementarios. El primero, entablar a través de ellos el análisis y la crítica de la historia de España; el segundo, delegar en lo histórico, mediante un a modo de simbolismo analógico, la reflexión acerca de las lacras de la sociedad presente. La obra de 1958 trata de la oposición de los sectores nobiliarios y eclesiásticos inmovilistas de la España de Carlos III a las iniciativas del ministro marqués de Esquilache, lo que propicia el planteamiento y enjuiciamiento de la naturaleza y las limitaciones del poder, la manipulación de las frustraciones y la ignorancia populares, el fracaso de las buenas intenciones no suficientemente ancladas en las exigencias de la realidad y —una vez más— el uso de referentes con dimensión simbólica: el proyecto fracasado de dotar a Madrid de una red de alumbrado público.

Dos años después estrena Buero *Las meninas*, situada en un momento de franca decadencia de la España imperial y en la última etapa de la vida de Velázquez, que se convierte en una figura representativa de los fueros de la libertad frente a la ignorancia, la malevolencia, la calumnia, la insidia, y la torpeza y los errores del poder.

En 1962 llega *El concierto de San Ovidio*. La obra retoma el motivo, tan bueriano, de la simbólica ceguera, situando la acción en la Francia del siglo XVIII, poco antes de la Revolución Francesa, un contexto verosímil para el planteamiento crítico de la vileza, el arribismo, la crueldad, la hipocresía y la explotación. *El sueño de la razón*, estrenada en 1970, denuncia de la dictadura a través de la figura de Fernando VII, se centra en el personaje de

Francisco de Goya, enmarcado por una de las coyunturas más trágicas de la historia de España, la que va desde la Guerra de la Independencia hasta el golpe de Estado que en 1823 pone fin al Trienio Liberal. En ella, Goya, con sus reflexiones y sus «pinturas negras», se convierte en la conciencia de su tiempo, como Velázquez lo era del suyo en el drama de 1960. Siete años después nos dará Buero, en *La detonación*, una nueva visión del carácter problemático de la historia de España a través, en esta ocasión, del suicidio de Mariano José de Larra.

No hablaré, para no extenderme más de lo debido, de otras obras que confirman a Buero Vallejo como una de las más lúcidas conciencias de la España de la segunda mitad del pasado siglo, en los ámbitos de lo moral, lo existencial, lo cívico y lo político. Pasaré ahora a lo que constituye el asunto propiamente dicho de este discurso: la obra del poeta Luis Cernuda.



EL primer poeta que, emocionado, leí de niño, y del que repetía de memoria poemas, fue Bécquer; pero entonces yo sólo era aprendiz de lector. Mi memoria se detiene más tarde en Rubén Darío, y lo leí tan completo en papel biblia que cuando llegué a *Azul...* me había enredado, y fatigado por su culpa, en la nada estimulante poesía decimonónica española, que el adolescente nicaragüense había hecho suya, y llegué a la armoniosa poesía rubeniana como llega un naufrago; de ahí que, aun gustándome tanto, no llegara a golpearme su luz como hubiera debido.

Habría que prohibir la publicación de los escritos prehistóricos, tan innecesarios, de los grandes poetas.

Quien absolutamente me prendió para siempre a la poesía fue, en mi adolescencia colegial, Juan Ramón Jiménez. Su *Segunda antología poética* se convirtió en mi personal biblia. Aprendí en él a descubrir y reconocer la belleza en el mundo exterior, con todas sus vislumbres, y a demorarme con complacencia en mis propios y más secretos sentimientos. Es decir, aprendí a gozar y valorar mi intimidad. El resultado final fue que arrastrara la adolescencia más allá de su tiempo biológico. Su lectura se convirtió en una adicción, y nunca he gozado tanto como lector. Me complacía sobre todo en los poemas de su primera época, la impresionista, en donde se expresan, por vez primera en verso español, los sentires (goces y tristezas) de la adolescencia. Y si es un milagro ser gran poeta en la adolescencia, lo es mayor ser poeta mismo de la adolescencia. Para ser gran poeta, y así se le exige también al adolescente que lo es, hay que tener ya una voz definida, personalizada, enteramente reconocible; y tiene esta que expresar un mundo que emocione profundamente. Citemos, como siempre, a Rimbaud y, entre nosotros, rozando los linderos de esa edad, el *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez. Pero más raro todavía, y podría ello parecer paradójico, es encontrar el poeta adolescente con voz adolescente. Suele en esa edad faltar la voz, que se enuncia tópica o no suficientemente personalizada; mas cantar con voz ya propia, inconfundible, un mundo que exige la expresión de aquellos sentimientos y, por ser como son, con tanta sencillez, es una rareza aún mayor. Bien es verdad que Juan Ramón, por la edad en que escribió esos poemas, era un

adolescente rezagado, mas las palabras fluían con la entera brisa de aquella turbadora y turbia edad. En él conformé mi mundo sensorial y en gran parte eduqué, complacido, mi mundo interior afectivo. Por ello me sorprendió tanto que, a la aparición de mi primer libro, ningún crítico señalara su presencia.

A partir de entonces leía toda poesía que llegara a mis manos, y fue en una antología nutridísima, con cerca de ochenta autores, donde recibí mi segunda gran conmoción lectora: la de Cernuda. Sabía con vaguedad del nombre, pero no de su poesía. A partir de la lectura de esa docena de poemas, le busqué en todas las antologías en que apareciera, ya que sus libros eran una absoluta ausencia en las librerías. Al final le hallé, a mediados de los cincuenta, y a ras de suelo, en un armarito de una pequeña librería madrileña, *Abril*, tendido junto a otros. El título, *Como quien espera el alba*, más bien parecía expresar todo ese tiempo de espera mía para conocerle con plenitud. De aquel ejemplar, que pasó en Valencia de mano en mano entre unos poquísimos poetas amigos, salió pocos años más tarde, ya conocida su obra entera, y desde el fervor de alguno de sus lectores, el número homenaje que le dedicara *La caña gris*, al gobierno de su jovencísimo timonel Jacobo Muñoz. A este le escribiría el autor: «Ha sido mi primera satisfacción entera como escritor [...] es cuestión [...] de verme comprendido al fin enteramente».

Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas. Era una experiencia que me conmovía y una posible lección de proyección personal en el poema. Desde entonces pensé que sería por mi parte un acto

obligado de lealtad y de agradecimiento hacerles llegar a ambos, aun sin conocerlos personalmente, los libros que yo pudiera escribir. Desgraciadamente sólo en el primero, *Las brasas*, pudieron cumplirse mis deseos, y tan sólo con uno de ellos dos. Pasados muchos años, y al incorporarse *El otoño de las rosas* a mi obra reunida, encabezó el libro una dedicatoria conjunta: a Juan Ramón Jiménez y a Luis Cernuda. Ninguno de ellos podía ya protestar ni retirarme su amistad, si la hubiese yo merecido anteriormente. Al fin y al cabo, también en vida tuvieron tiempos de bonanza y afecto, y cuando lo hice pensé en aquellos. Así Juan Ramón, en la última de las «caricaturas líricas» de *Españoles de tres mundos*, dice del sevillano: «Todo en su canto es pétalo si flor, pulpa si fruta». Y este, a la muerte del poeta mayor, y recordando que en su juventud lectora «fue mi delicia y mi guía», nos confiesa que en su poema «El poeta», y aunque no lo indicara bajo el sustantivo genérico, la figura encarnada es la del poeta de Moguer. Y dirigiéndose a sí mismo escribe:

«... Nadie sino tú puede decirle  
a aquel que te enseñara adónde y cómo crece:  
Gracias por la rosa del mundo».

Por mi parte, en la lectura de tan hermoso texto, el agradecimiento vale para los dos, y ese mismo sentimiento lo pueden hacer suyo numerosos poetas, si atendemos a la presencia tutelar de sus obras en los que los han sucedido.

En la poesía del siglo XX, el cauce mayor de las aguas poéticas es el que contuvo las de Juan Ramón Jiménez, que pronto mojarían, remansadas, las feraces orillas de la Generación del 27;

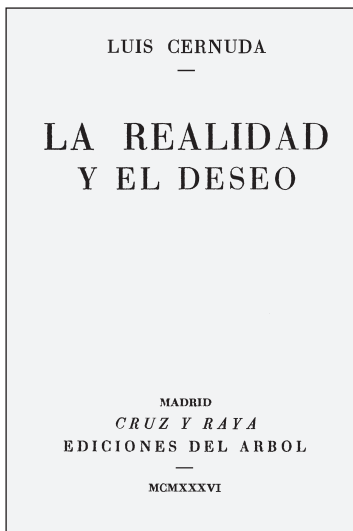
a unos, las aguas dulcísimas del primer Juan Ramón; a otros, las más rigurosas y caudalosas del segundo. Es ahora cuando se advierte, en su tardía y entera entrega, con más fuerza la del tercero, el poeta residente en el exilio. El otro de los cauces mayores, y muy hondo al tiempo, es el de Antonio Machado, también omnipresente en su pluralidad. El tercero, con mayor intermitencia, lo representa Unamuno. Y a los tres, entre otros, los encontraremos en la poesía personalísima de nuestro poeta. También ejerció de Guadiana el otro Machado, Manuel. La historia de la poesía es una larga cadena formada por sucesivos eslabones y, al llegar a los poetas del 27, nos hallamos con una cantidad inusitada de excelencias distintas. Son poetas que continúan con gran altura la mejor tradición de nuestra poesía, y creo que contamos ya con suficiente perspectiva para poder afirmar que, de ellos, es Cernuda a quien hallamos con una mayor continuidad, diversidad e intensidad en las poesías que los han sucedido.

Con la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo*, en 1936, acontece la irrupción de una obra tan importante y sorprendente que inicia de inmediato una marcha deslumbrante e insólita. La admiración se precipita entre los más jóvenes del momento, luz que sufriría el largo eclipse de la catástrofe de la Guerra Civil tan solo tres meses después. Podemos señalar a un poeta cronológicamente de la misma generación —se han sucedido con inmediatez sus centenarios—, aunque, por tardío, no incluido en ella, y de muy alta calidad, Juan Gil Albert, como el primero de sus seguidores. Y advierto que en la generación no hubiera desmerecido de los otros, además de haberle añadido la

calidad y variedad de su prosa, a la altura de la mejor.

Otra anécdota nos puede servir como indicio de lo que representó la aparición del libro. Sabido es que con ocasión de su salida se le ofreció al autor un homenaje, con la presencia de sus amigos poetas, y la presentación entusiasta la hizo García Lorca. Tan sincero y grande fue ese entusiasmo que Altolaguirre nos cuenta que una mañana llegó muy temprano a su casa Federico —que entonces tenía en

prensa la edición, a la postre frustrada, de *Poeta en Nueva York*— llevando todos los manuscritos de sus poemas, y le dijo: «Voy a leer durante todo el día, traigo todos mis poemas. Quiero que tú y Luis (Cernuda vivía en el mismo edificio) os deis cuenta de que también yo soy un gran poeta». Y añade Altolaguirre que leyó «durante un día inolvidable, desde sus versos juveniles hasta sus últimos *Sonetos del amor oscuro*. Aquella lectura —añade— fue una sentimental despedida de sus versos. Al día siguiente se fue para Granada, su ciudad natal, de la que no regresó nunca». Su obra, por circunstancias del destino, estaba ya fatalmente acabada, y él era el más conocido y popular de los poetas de su generación. Cernuda, en esta edición, añadió cuatro libros inéditos a los únicos dos publicados con anterioridad. Prácticamente



*Cubierta original de la primera edición*

desconocido de los lectores españoles, iniciaba entonces, pudiéramos decir, su andadura poética pública. Pero la luz deslumbradora de su poesía la apagaron, como ya dijimos, los acontecimientos bélicos que se sucederían vertiginosos.

De un ejemplar salvado de esta edición surgiría la conformación de la poesía hedonista y pagana del grupo cordobés que en su revista *Cántico* le haría un homenaje por vez primera. He dicho dos palabras, «hedonista» y «pagana», que en el contexto histórico del momento teñían esta poesía de una fuerte heterodoxia poética y, también, de unos valores éticos personales e independientes y, por ello, a contracorriente de los impulsados por las instituciones oficiales y eclesiásticas. Más tarde, y conocida prácticamente su entera obra, lo hizo la Generación del 50, que supo con firme resolución escoger al poeta que le convenía, al que se divisaba, aun desde tan lejos, con una mayor cercanía a lo que ellos, con voluntad múltiple, buscaban en la poesía. Hallaron un magisterio no forzado y milagroso tanto en la expresión como en la independencia de sus propios mundos. A partir de entonces, la presencia de Cernuda en las sucesivas tendencias poéticas es una constante tan firme como diversificada, pues a cada una de ellas interesa una faceta del poeta sevillano. Se comprueba en ello que la obra de Cernuda tiene, en la poesía española del siglo XX, el mismo alcance magisterial que las de Juan Ramón y Antonio Machado.

La mayor o menor potencialidad de la influencia de los poetas en los otros no tiene por qué ser indicativa, en sí misma, de una mayor o menor calidad intrínseca. Quiero decir con esto que en su generación hay otros muy grandes poetas que también

ejercieron su influjo, aunque ninguno con su continuidad y fluidez. Y es que hay poesías muy importantes por sí mismas que se permean con mayor dificultad en otras. Poetas con una cosmovisión muy individualizada, acompañada de una expresión muy marcada también por una personal retórica, que, cuando alcanza la poesía del joven, corre el riesgo, en el trasvase, de vampirizarla. Creo que esa es la explicación de la escasa presencia de Lorca, si tenemos en cuenta su extraordinario valor estético y pasional, y la alta y constante estimación que ha merecido de sus lectores. O la poesía de Guillén, Alberti, Aleixandre, que aparecen muy intermitentemente si las comparamos con la cernudiana, la cual conforma y, al tiempo, se invisibiliza. Es cierto que formulo lo dicho sabiendo que todas las reglas tienen su excepción, y hay una en la historia poética española, arbórea: la de Góngora en su siglo.

A la altura de 1936 la poesía generacional del 27 había llegado a una primera y plena madurez, en la que se advertían una valoración y una incorporación sin precedentes de la propia y extensa tradición literaria, y la recepción y asunción de numerosos alientos vanguardistas ultrapirenaicos. El ensamblaje propició el resultado de unas obras tan ricas como diversas, y un ejemplo a seguir para los poetas venideros.

Cernuda puede ponerse a la par de aquellos que, en esa fecha, más registros poéticos sucesivos habían incorporado a su obra; piénsese de inmediato en Alberti, Lorca o Gerardo Diego. Hemos hablado de seis libros reunidos en la primera edición de *La realidad y el deseo*, y en ellos encontramos cinco estéticas diferentes. Es un itinerario poético y formativo tan rico y variado

como el mayor, aunque siempre con unas características tan personales como independientes. Cuando tiende a las corrientes vivas de su tiempo y coincide en esta marcha con otros, nunca lo hace desde un espíritu gregario. Su primer libro, *Perfil del aire*, cuya cicatera recepción tantos quebraderos de espíritu le acarrearía, es un libro juvenil que se escribe formalmente en la tendencia de la poesía «pura», cercana a la de otros poetas del momento —con ello me refiero a Guillén—. Es un movimiento incorporado del exterior, cuya tendencia había aparecido ya, más independiente y personal, en el segundo Juan Ramón. Sin embargo, los sentimientos y sentires intensos y apagados del *Perfil* aéreo alcanzan su mayor cercanía con el primer Juan Ramón. Se trata de vivencias adolescentes comunes: melancolía, ingenuidad, tristeza, inocencia, turbiedad, narcisismo. Y aquí se nos muestra cómo la poesía de radicación adolescente, y que canta desde sus propias circunstancias, requiere de una expresión consecvente con la transparencia sencilla de esa edad. También debemos indicar que no es lo mismo leer un primer libro formativo de un poeta aún no desarrollado que hacerlo con el conocimiento de las entregas posteriores, en el caso de que este sea un gran poeta. Muchos momentos escritos que pasarían desapercibidos se iluminan de inmediato y adquieren una relevancia antes desconocida y emocionante. El libro, en esta nueva impresión, sufre cambios, empezando por el título, en un rechazo perceptible de lo ingenioso y una tendencia a la sencillez, ahora quizá excesiva: *Primeras poesías*.

La fecha de composición de *Égloga, elegía, oda* (1927-1928) está haciendo referencia, en esa vuelta mayoritaria de entonces a

la tradición clásica española, a la independencia cernudiana, al sustituir a Góngora, omnipresente con ocasión de su centenario, por Garcilaso, en obediencia gustosa a una honda afinidad estética. Y cuando llegue el centenario de este en 1936, serán otros poetas (el más importante de ellos Rosales) los que protagonizarán la celebración, pero entonces Cernuda no secundará la acción por una mera coincidencia de fechas. Aunque sí ha incluido estos tres poemas en el nuevo libro. La irradiación de ese último momento garcilasista anterior a la guerra se corresponderá con su larga continuación en la posguerra, tan alejados ambos de lo que en el poeta clásico le importara al sevillano. La precisión y el aliento sostenido del joven Cernuda se habían templado en el poema largo. Aquí termina la etapa sevillana de Cernuda en poesía y vida, que no en recuerdo.

Con la familia prácticamente desvanecida por la muerte de los progenitores, sin la ciudad nativa, abandonada, sin profesión en perspectiva, instalado, como siempre lo estuvo, en su soledad conscientemente construida y en una ansiosa, necesitada búsqueda de libertad interior y externa, en lo concerniente a la poesía surca los mares del Surrealismo. Escribe *Un río, un amor*. No fue aquel para Cernuda una moda, sino «una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente». Se abre el hombre al mundo y trata de develar por entero su persona interior. Escribe desde el impulso de las sensaciones (las del *jazz*, el cine, las grandes ciudades que ahora conoce: Madrid, París) y se sirve de la poesía para expresar los momentos mágicos y una rebeldía extrema que extravierte. El lenguaje ahora tiende, en correspondencia con lo que nos dice, a

una mayor naturalidad de lo vivo. Por vez primera, en *Los placeres prohibidos* se expone en la poesía española, y con toda franqueza, la homosexualidad, entonces tan execrada. Una vez rota esta íntima y pudorosa barrera, la veracidad y la autenticidad de la obra cernudiana, en lo que concierne a su ética personal, serán siempre ejemplares. En este terreno ningún otro poeta español suena a sus lectores con tan afirmada verdad en lo que se comunica, y es que esta se expresa desde la más desnuda libertad conquistada.

Enamorado profundamente, y dañado en su integridad ante la sobrevenida ruptura, escribe –y esta vez sí se publicará, en 1934– su libro *Donde habite el olvido*. La relectura de Bécquer, nos dirá, «me orientó hacia una nueva visión y expresión poética». Nos envuelve el aire de un nuevo Romanticismo, y el registro autobiográfico que se nos comunica es el más acusado del inmediato conjunto de *La realidad y el deseo*. Garcilaso en su momento, principio potentísimo de la poesía clásica española; Bécquer ahora, principio a su vez de la poesía moderna española, que Cernuda tan legítimamente representaba al publicarse este segundo libro.

El último del volumen, *Invocaciones*, supone otro giro; esta vez se vuelve al poema extenso y libre, de gran esplendor verbal, en el que se exalta un mundo instalado en el cántico: a la belleza, a la soledad, a la tristeza, vistas como absolutos puros. Hay un subrayado clasicismo formal superpuesto a un espíritu romántico, y la sombra tutelar de Hölderlin, entonces traducido por Cernuda. Es el libro más hímnico de su autor.

He intentado señalar, aunque con paso rápido, la variedad y diversidad de estéticas en la obra poética que Cernuda, en 1936,

se dispone a reunir en un volumen. La condición inédita de la mayoría de los libros incluidos hace que el conjunto se lea prácticamente como un entero libro desconocido. Y es ahora el momento de resaltar la prodigiosa intuición, acompañada de un total acierto, con la que Cernuda acomete la tarea de darle unidad a tan heterogéneo conjunto, y así hacer que el lector lo lea como un solo y único libro. Hallar un título abarcador de todos ellos, y que así relacionase unos y otros, supondría cifrar en él la fatalidad y la coherencia de la voz desde la que el autor hablara siempre. Así ocurrió: *La realidad y el deseo*. La esencia de su poesía la constituye el conflicto que se establece entre esos dos términos, ya que el deseo, en muy contadas ocasiones logra el «acorde» con la realidad, que se muestra esquiva. Son los momentos en que el poeta alcanza «la eternidad en el tiempo». Esto se produce, o al menos allí lo encuentra Cernuda, en el amor, en la naturaleza o en el arte. Buscará el primero con escepticismo y fervor, se cobijará en los otros dos con exigencia, pero con mayor confianza. *La realidad y el deseo* será el título que convenga siempre, con el mismo acierto, a los libros que seguirá escribiendo.

Fue, en esto también, el primero entre nosotros que lo realizara. Y, a su semejanza, otros muchos le han seguido. Así lo llevó a cabo Carlos Bousoño, al reunir su obra completa y titularla *Primavera de la muerte*, que ya había sido con anterioridad título de uno de sus libros. Y así, al menos, lo intenté yo también cuando reuní mis libros en un volumen. Reparé en que los distintos títulos de los míos reflejaban una visión escondida que se repetía en todos ellos, y les busqué una formulación que a

todos cobijara, y que también me ha servido con toda naturalidad para los que iría escribiendo posteriormente: *Ensayo de una despedida*.

Dije en su momento cuánta fue la conmoción que experimenté con la lectura de Cernuda: tuve la impresión de que allí yo tocaba al hombre que me hablaba con una cercanía mayor que a las personas que conocía en cuerpo y alma. Ningún poeta me había ocasionado una reacción tan emocionante y novedosa. Quiero con ello significar que en mi recepción se me allegaba el hombre con una singularidad tan subrayada como la autenticidad en que aquella respiraba.

Los grandes poetas, por lo general, me entregaban en su obra una cosmovisión que, tanto por lo que se exponía en ella como por la envoltura de su voz, era enteramente personal, no intercambiable; pero si la voz representaba también al hombre, este no aparecía en su, digamos, carnalidad. Señalaré tres grandes poetas como ejemplo: Rilke, Eliot, Juan Ramón Jiménez. También puedo aportar en mi experiencia poetas en la línea señalada en Cernuda: Catulo, Kavafis. Debo añadir que una modalidad no es superior a otra; sólo son diferentes.

Esta poesía, tan autobiográfica en su primer impulso, requiere de unos componentes anticonvencionales; y aun cuando otros distintos convengan con los de muchas personas, los recibiremos también con la misma sensación de verdad individual e irrenunciable. Siempre los emite una voz que se nos muestra independiente por un igual.

Tal vez no haya, en nuestra época contemporánea, un poeta en España que equilibre con tanta densidad los dos componen-

tes esenciales del hombre: cuerpo y espíritu. El mundo racional (pensamiento meditado, que es fruto directo del espíritu), el mundo sensorial (tan agudo, intenso y delicado que se expande del cuerpo) y el mundo afectivo (que es el impulso de abrazo o rechazo hacia lo que queremos o no queremos ser, dependiente de los mundos racional y sensorial, y que en Cernuda aparece con fuerza desusada). Estamos, en este sentido, ante una obra cimera por la plenitud con que se presentan en ella los tres posibles componentes de la poesía. Qué bien se cumple en Cernuda el lema poético unamuniano: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento».

Señalemos algunas apariciones de la singularidad cernudiana. En plena Guerra Civil, y con una firme elección del bando republicano, no recurre a los socorridos romances del momento, sino que escribe unas hondas elegías; y en ellas no percibimos la propaganda o exaltación guerrera (que se daba tanto en un bando como en el otro), sino que sus contenidos están expresados desde una perspectiva moral propia. En la primera «Elegía española» habla del odio que reina en el conflicto, sin personalizarlo, y es insólito escuchar que España es madre de todos: «Que por encima de estos y esos muertos / y encima de estos y esos vivos que combaten / algo advierte que tú sufres con todos».

En estos días, su connatural necesidad metafísica la refiere Cernuda concretamente a Dios, dispersados en aquel tumulto los anhelados dioses griegos (que pronto volverían), y por vez primera percibimos en su poesía un tono religioso que nos sorprende. En aquel entorno trágico y de muerte, nos dice que el nombre de Dios «cabe en el desconsuelo del hombre que está solo». Recor-

demos lo que nos dijo Paz: «En Cernuda apenas si aparece la conciencia de la culpa [...]. Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menos cristiano». Y aquí no es Cristo, sino Dios. Pero, aun entonces, asistimos a ese duelo agónico entre fe e incredulidad. Aunque su posición religiosa hubiera sido tan determinada como la política, ninguna de ellas hubiera podido ser en él confesional, pues eso repugnaba a la persona. Sorprende también que, en tan terribles días, escriba dos poemas tan esteticistas como «Scherzo para un elfo» o «La fuente». Como se ve, siempre independiente, desde su singularísima verdad.

Estos abundantes poemas autobiográficos huyen, en la mayoría de las ocasiones, de una formulación subjetiva. Los poemas se objetivan por medio del «monólogo dramático», aprendido en Browning, y del uso constante de un «tú» y un «él» testamentos. Ambos procedimientos hacen que desaparezca el «yo» inmediato, y el poeta puede hablar entonces con más libertad, e incluso impudicia, de sí mismo. La finalidad del monólogo dramático, nos dice Cernuda, era «la de proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación o personaje históricos, para que así se objetivara mejor tanto dramática como poéticamente»; así, en «Lázaro» puede leerse, en la situación sobrevenida tras su resurrección, con la correspondiente desgana de la vida, la sobrevenida en Cernuda tras la guerra española. En «Quetzalcoatl», el anónimo conquistador español que nos habla nos dirá por su boca lo que España representaba para Cernuda entonces. No hay en él «la ambición de riqueza y poderío», sino «el afán de ver» (la curiosidad cernudiana del conocimiento). El hombre «está solo y pobre», aguardando «el fin sin temor y sin prisa» (ya sabemos

cómo se podría llamar el anónimo narrador: Cernuda). En «Silla del rey», Felipe II asiste a la construcción de El Escorial; tras los muros se protege «la fe, mi diamante de un más claro día». «Ninguno igual a mí / por el orgullo y la humildad». La obra, como la del poeta, es su «sueño pensativo», y es pura. Le exalta que se haya edificado un sueño.

Sorprende, y no estamos ante un poeta imperial falangista, que Felipe II y su obra cimera, El Escorial, le incitaran a escribir otros dos largos poemas: «El ruiseñor sobre la piedra» y «Águila y rosa», ensalzadores ambos. Contrastan en este último España e Inglaterra. Y dice (¿no es Cernuda?): «No son los nuestros afectos ni tareas / si en tierra que no es nuestra los hallamos». La madre, España, se iría con el tiempo transformando en madrastra. España ya no será la que le rechaza, y él distancia de sí, sino la histórica (en la que las tareas que se llevaron a cabo fueron acometidas desde una fe unánime) o la literaria (la que vive con emoción en las obras de Galdós, por ejemplo).

La traslación de Cernuda a otros personajes es clara. Así en «Góngora», donde nos habla de «su altivez humillada». Nada espera si no es de su conciencia, solo le queda la poesía, «la fuerza del vivir más alto y más soberbio». No transigió. Y en «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», su transposición es con el joven rey, y en él son valoradas su inutilidad práctica, su capacidad de ensoñación. El idealismo extremo, su esteticismo.

La objetivación se logra también, como dije, desde un «tú» y un «él» que ejercen de testaferreros. Así en «Un contemporáneo»: un autorretrato psicológico y moral, escrito desde la tercera persona. Un retrato desabrido, como si deseara verse zaherido, pero

sabiendo quién es. En otras ocasiones, ejercerán de testafarro unas gaviotas que ve, desnortadas, en un parque. «Quien con alas las hizo, el espacio les niega». El trasfondo es el del desterrado. En «Pájaro muerto», el pájaro y lo que de él nos dice se podrían referir a Cernuda.

No estábamos acostumbrados a una poesía en la que su autor aparece con sus virtudes y sin obviar los defectos, las intransigencias en ocasiones, incluso las injusticias (recuérdese el poema dirigido a Salinas, quien tan continuadamente le protegió). Tal crudeza ayuda a esa insólita experiencia de tocar a un hombre con sus luces y sus sombras. Cuando los lectores nos acercamos a la poesía no esperamos vernos en ella reflejados directamente, sino la contradictoria verdad de esa porción ajena de humanidad que se percibe en ella, y que acaso también hubiera sido posible en nosotros; con ello salimos de nuestra poquedad para abarcar al otro, y abrazarnos o compadecernos con él. La poesía es escuela de tolerancia. Al asentir al otro de este modo, aprendemos también a comprender y tolerar al que nosotros somos, y sólo si nos conocemos desde la piedad habremos aprendido a ejercitarla con los demás. No deja de ser una lección práctica de ética. Es Cernuda autor de algunos de los poemas más musculados de la poesía española, pero también de los más duramente acerados (recuérdese el inhóspito y emocionante «La familia»).

A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él. Y por ser su verdad, podría ser la de los otros. No al contrario. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vivida verdad. Y

como ese logro lo desearía perseguir todo hombre, la presencia visible de esa cualidad es asentida por el lector. De ahí que se comunique tan certeramente.

La fidelidad con que se haya vivido la existencia personal es máximamente valorada: el desvelamiento de la propia verdad no sufre tregua, y la poesía tendrá como misión esclarecerla y fijarla. Nos lo dice: «Yo no me hice, y sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será mejor ni peor que la de los otros, sino sólo diferente». Este es el magisterio ético de su poesía, y se asienta o no a sus contenidos, lo que importa es la autenticidad de su conciencia: ahí radica su dignidad.

Es una ética que valora los actos del espíritu sobre todos los demás, y no importará que fracasen. Entre las condiciones que lo favorecen está el ocio; este es fértil, pues procura conocimiento y nos da conciencia del deleite. El ocio no es holganza, y el trabajo es embrutecedor. (Advirtamos que el trabajo «gustoso», y esto se puede dar en los campos más diversos, no embrutece, dignifica; e incluso hace más intensa la vida. Tan verdad es que nunca Cernuda pudo estimar su ejercicio de la poesía como un trabajo). Todo lo que nutre el espíritu es valorado: la soledad, el dolor, la pobreza misma. Pero sólo se justificarán según cumplan con esa finalidad. El lugar ideal del ocio es la naturaleza, y por ello aborrece las tierras sin luz, en las que transcurrieron tantos años suyos. Rechaza la vulgaridad porque es incompatible con el espíritu; de ahí que la crítica a la sociedad sea tan dura, diversa y repetida. Sin embargo, lo que mueve con fuerza el deseo es valorado éticamente, ya que es manifestación de la pasión con que la vida nos hace alentar.

El deseo se dirige a la hermosura, de ahí que valore tanto las altas manifestaciones artísticas, pero es la hermosura humana la que le incita con mayor fuerza. Cuando se acuerda el deseo con esa realidad se instala el hombre en la felicidad: se llega a experimentar entonces «la eternidad en el tiempo».

Hay en él una cierta minusvaloración del amor heterosexual, al que se refiere en la unión de las carnes como «aguachirle conyugal». (Apostillemos una perogrullada: ahora que está legitimado el matrimonio homosexual aparecerá de inmediato la posibilidad del mismo «aguachirle conyugal», aunque siempre, tanto en uno como en otro, seguirá habiendo la posibilidad de la pasión más desenfrenada, o la de una relación armónica, continuada y bellamente feliz. Ambos amores, en lo tocante a los sentimientos que originan, son idénticos).

Repito lo que ya dije en otra ocasión. Es Cernuda un poeta complejo, que concilia con sorprendente conformidad lo que podría parecer distante (pureza y amargura) y aun contrario (intimidad y distanciamiento): es clásico y romántico, poeta de un alto lirismo y acerbamente crítico, abierto con la misma intensa fruición a la tradición poética española y a las tradiciones poéticas de otras lenguas, metafísico y cotidiano, esteta y moralista. Un poeta en cuya unidad se advierte una múltiple y rica diversidad.

Hay veces en que los poetas escribimos un verso que se nos impone por la significación que le otorgamos. Uno de ellos, largo, se me presentó como mi posible epitafio: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde». Con ocasión del centenario de Cernuda, en una mesa redonda moderada

por Guillermo Carnero en la Residencia de Estudiantes, me preguntó este qué poema de Cernuda me había acompañado más en la vida. Mi respuesta se refirió solo a un verso, que me acompañó desde la primera vez que lo leyera. Es el que cierra «Primavera vieja»: «Cuán bella fue la vida, y cuán inútil». Me di cuenta entonces de que si me emocionó tanto es porque ya estaba en mí, y reparé por vez primera en que mi posible epitafio y el verso de Cernuda se superponían, con algún matiz distinto. Los poemas, y aun cuando en ocasiones hablen desde el tópico, y no es este el caso, inauguran verdades. Véase la superposición: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde (cuán bella fue la vida), y no existió la tarde (y cuán inútil)». En el alejandrino primero está la tarde del niño, concentrado en la fruición de aquella pequeña vida, agotando el aroma del jazmín, escena recordada desde el tiempo en que aún vivo; y el heptasílabo que señala su inexistencia está percibido desde la definitiva anulación de la vida.

Le desearía a Cernuda, ya instalado en su eternidad, que le pudiera llegar por un resquicio de su vacío cúbico el tiempo desvanecido que más amara, y que lo mismo nos pudiera suceder a todos los que, ya sin el tiempo, hemos amado el de nuestra vida. Así sea.





Contestación  
del  
EXCMO. SR. D. FRANCISCO NIEVA



SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Pocos encargos podríais hacerme más gratos que este que me confiáis de dar la bienvenida a esta Casa a Francisco Brines. Gracias por ello.

Brines ha querido llegar de mano de Luis Cernuda, descubriéndonos en el fervoroso discurso que acabamos de oír cuánto se adelantó Cernuda a la segunda generación poética de posguerra en la que nuestro nuevo compañero se inscribe con un singular, personalísimo acento conceptual y estético. La generación comprende poetas nacidos entre 1924 y 1939. Brines vio la luz en Oliva (Valencia), en 1932.

No es la suya una generación revolucionaria que desee interrumpir con graves mutaciones una tradición inmediata; pretende, por el contrario, continuarla en sus aspectos más fundamentales, reservando sus innovaciones de forma y fondo a aspectos menos decisivos.

En uno de los mejores estudios que se le hayan dedicado, nuestro admirable y sabio compañero Carlos Bousoño sitúa la escritura de Brines en la historia de la expresión poética de modo tan conciso y nítido cuanto es posible desear. De él adopto en préstamo sus líneas generales, pues, al fin, debo considerar que formamos los tres parte de un familiar grupo de amigos, que se unió por muy específicas y marcadas afinidades a las que enseguida he de referirme.

«Realismo» y «moralismo». Estos dos términos nos abren la puerta de entrada al recinto de su personalidad. No se trata de un realismo y un moralismo cualesquiera, sino de los que se producen en la conciencia de los artistas de esta época. Y no solo de los artistas, claro está: son ideas curiosamente afines a las doctrinas que han estado vigentes por esas mismas fechas en las filosofías existencialistas –Sartre, Heidegger, etc.– o paraexistencialistas, como las de Ortega y su escuela. Se encuentra en ellas el mismo hincapié en la esencialidad del contorno –no sólo del social– y la misma proclamación del ingrediente ético que es inherente a la vida humana.

Pero, como muy bien opina Bousoño, las ideas, como tales ideas, carecen de fuerza vital, de calor propagante y comunicativo. Para mover a los hombres, necesitan encarnarse en la vida, que es lo único que de verdad nos importa. Solo cuando se potencian emocionalmente en una situación que les da sentido, adquieren la tensión que les falta y se llenan de posibilidades de propagación y dinamismo.

Como quiera que tal propósito no lo podemos engendrar en el vacío de la abstracción, sino en una circunstancia concreta,

deduciremos que «yo soy yo y mis circunstancias»; deduciremos, pues, la esencialidad de la situación y de la concreción. He aquí las raíces del existencialismo o del paraexistencialismo de aquel tiempo y, por ende, la explicación del realismo y del neorealismo en la literatura y en el cine; la superación del idealismo, que fue necesario realizar, meditando desde su mismo ámbito interno, en reflexión puramente filosófica: «Somos lo que decidimos alcanzar».

Hay, pues, en la poesía de Brines un realismo de situación, una propensión narrativa y un compromiso moral. El poema íntimo, incluso el puramente amoroso y hasta erótico, hace su solemne irrupción, después de la atroz sequía antecedente. Algunos de los más bellos poemas de Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma irán precisamente en esa dirección. Ya no es indispensable ser «entendido por todos», como se aspiraba en la poesía social, coetánea del poeta. Se diría que se busca comprensión, pero la de aquellas personas que sean sensibles al arte y que, no nos engañemos, son las únicas que se acercan a una librería para comprar un libro de versos. Algunos de los poemas de Brines tienen incluso pasajes que, a fuerza de implicaciones y silencios, pueden llegar a ser difíciles, incluso «muy difíciles». Véase, por ejemplo, la serie de epigramas satíricos, incluidos en la segunda parte de su libro *Aún no*.

Esto no supone el rompimiento de la relación «persona-sociedad», aunque el poeta no exhiba su carácter comunal y menos su vulgarismo, tal como hacía la generación anterior. Pero tampoco intenta seducirnos con primorosas y extravagantes singularidades que, de entrada, lo sitúen en una posición señera y

lejos del común de las gentes. Nada de esto. Nos habla desde su persona y nos ofrece el espectáculo de su conciencia, de una conciencia que, siendo singular, no se piensa como excepción a lo universal humano, sino como natural variante dentro del conjunto. Individuo, pues, pero dentro del grupo, instalado de lleno en él, y sin otros signos de distinción que los que normalmente corresponden a la persona.

En cambio, «la belleza», esto es, la intensidad expresiva, sí que habrá de interesarle, no para buscar en el verso la llamativa excepcionalidad de hallazgos en sí mismos pasmosos —propósito fundamental de la generación del 27 y aun de toda la poesía que se origina en Baudelaire, en consonancia con su ideal aristocrático y, a veces, dandístico del hombre—, sino para comunicar la fervorosa emoción de quien, sintiéndose persona, no se cree, como ya se ha indicado, depositario de ningún privilegio. Y, así, veremos hasta qué punto Francisco Brines rehúye todo brillo, aunque no deje nunca de buscar la tensión poemática.

En consecuencia, desaparecen la rima y el ritmo tradicionales, que, por su misma naturaleza, tienden a detentar y retener la atención lectora, que ahora quiere ir, no hacia el miembro separado, sino hacia el organismo poético en total. El estilo y la visión del mundo se completan y perfeccionan con esta desaparición de la rima y del ritmo tradicionales. El poema se hace con ello más fluido, desde el punto de vista métrico, y va derecho en busca de esa totalidad, sin la recreativa detención en la gala particular. El ritmo se hace libre, aunque frecuentemente basado en el endecasílabo y sus combinaciones habituales (pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos), con especial empeño en el alejandrino.

Como puede probarse, el personalismo del que hace muestra Francisco Brines no significa pérdida del sentido de lo general, cuyo intenso recuerdo suaviza todo posible ímpetu particularista. Y así continuará desarrollándose la tendencia al tono hablado y al léxico de todos los días, llevados ahora, eso sí, en virtud de una mayor preocupación formal, a su máxima expresividad, con eliminación de toda chabacanería. Se hace perceptible de nuevo aquí, repetimos, que la intensificación de lo personal no llega en ningún modo a anular la presencia de lo social, que también quiere ser tenida en cuenta, pero nunca del modo avasallador con que antes despóticamente se impuso. La conciencia de lo personal impide la caída en lo gregario, que tan frecuente había sido en la generación anterior; y la conciencia de grupo impide el gusto por lo excepcional y sorprendente, y más aún por lo extravagante. Se distingue de este modo entre naturalidad y vulgaridad, y se rechaza esta última.

Todos los puntos anteriores reunidos apuntan a una diferencia de conjunto entre una y otra generación en lo que atañe a su realismo, que en las dos es un realismo, no de cosas, sino del «hombre y la gente». Pero, según se deduce, el realismo de la generación anterior poseía un carácter más social que el de la suya, que se desenvuelve con más amplitud en el ámbito de la persona.

La novedad que la generación nueva viene a imprimir a aquel esquema genérico consiste en la personalización lírica con que la situación es vivida. Digamos que la situación es un pretexto, aunque importante, para que el poeta reaccione pensando o sintiendo. A veces, la situación es dinámica, y el poema se hace

cuento, historia, pero no por ello se da de lado al ingrediente lírico: ese cuento o esa historia no existen por sí y ante sí (y esta es la diferencia con la poesía narrativa de todos los tiempos), sino solo en cuanto punto de partida para que el poeta se entregue a su subjetividad en forma de reflexiones o emociones, que pueden ser afectivas o sensoriales, según los casos. Se comprende en esa línea el magisterio que sobre gran parte de su generación ha ejercido un sector de la poesía inglesa moderna, o personalidades como las de Kavafis o Cernuda, que se habían adelantado, en cierto modo, a su tiempo, en cuanto a algunos de estos presupuestos generales.

Lo que antes había sido poesía social se convierte así, ahora, en poesía crítica, en la que el autor no carece de señas particulares. En esta poesía crítica, al revés de lo que sucedía en la poesía social, que procuraba esconder todo lo posible la persona como tal del autor, aquí se muestra sin paliativos ni disimulos. La confidencialidad autobiográfica le lleva incluso a la consiguiente autoacusación, detalle decisivo, pues un dómine convertido en acusado se nos humaniza.

La autoacusación es el resultado de personalizar aún más el criticismo, haciéndolo, de paso, más hondamente asentido. Al encarnarse en el propio autor, la censura pierde todo aire pedantesco, evitando así el peligro que corre el poeta cuando se dispone a adoctrinar. La sátira se dirigirá frecuentemente a personas concretas y no solo a grupos, como hacía la generación anterior.

Por un lado, Brines habrá, pues, de excluir de su verso todo lo que no sea de interés general humano; por otro, excluirá también lo que, por su misma naturaleza, impida expresar la vibra-

ción personal del autor, la palpitación irreplicable de su propio espíritu. Nos explicamos entonces su atracción por los temas que han solido llamarse «eternos»: amor, tiempo, vejez, muerte... Estos temas, sobre cumplir con la universalidad que el poeta demanda de ellos, cumplen con el no menos indispensable requisito de la personalización. Son asuntos que, prestándose para expresar a través de ellos la genérica condición humana, permiten con no menor facilidad la vibración única de un alma particular. Esto hace que Brines se nos ofrezca en el marco de su generación como el poeta metafísico por excelencia.

En efecto, la poesía de nuestro autor se distingue de la de sus coetáneos por el corte marcada y sistemáticamente metafísico que la caracteriza. Y se distingue, a la par, de la de otros posibles poetas metafísicos que antes de él hayan existido, por el sentido y la forma específicamente generacionales de que la suya se reviste.

La poesía de Francisco Brines ha de ser entendida en el interior de este gran contexto histórico, aunque nuestro poeta viva la intuición temporalizante con muy especiales matices. ¿Cuáles son estos? No solo un acento y un tipo de emoción que no podemos confundir con ningún otro; también los aspectos o lados que del enorme asunto le interesan. Del tiempo subraya, muy particularmente, el empobrecimiento paulatino a que nos somete, y la progresiva merma y disminución en el tesoro de las sensaciones y de las impresiones, que son nuestro destino desde la adolescencia hasta la muerte.

En su libro *Aún no*, la menesterosidad a que el poeta se siente reducido es ya tanta, y está aceptada, al mismo tiempo, con tanta humildad por él, que el lector llega a experimentar auténti-

ca piedad por su desvalimiento sin queja. De ahí deriva el hecho de que un tema tan aparentemente trivial o frívolo como es el del amor que se vende, alcance en este libro, sorprendentemente, un profundo estremecimiento moral. Y es que tal asunto, en el contexto en que se halla expresado con originalidad marcadísima, la sensación de honda carencia metafísica a que el protagonista poemático ha descendido, la tenebrosidad del oscuro pozo a que nos aboca nos estremecen y nos conmueven al extremo. Una pieza como «¿Con quién haré el amor?» resuena, paradójicamente, con un acento de «Noche oscura del alma». Asombra que del tema más directamente sexual Brines haya hecho, por primera vez en nuestra literatura, el poema de la privación absoluta, en una especie de ascesis secularizada, que se nos antoja, precisamente por eso, terrible.

Es una «privación» que se parece extrañamente a la que hay en los primeros escalones de la vía metafísica de un san Juan de la Cruz, pero sin la esperanza salvadora de una trascendencia divina que da sentido al sufrimiento. Aquí el dolor humano del «no tener», del carecer justamente de lo único que nos es indispensable, aparece en estado de absoluta pureza. No se trata de un tema ocasional; se trata, por el contrario, de todo un sistema expresivo.

He recurrido, de partida, a estas fieles y veraces noticias que nos ha procurado Carlos Bousoño, para situar al poeta en el estricto marco de su época y sus circunstancias. Pero veamos cuál sea el efecto de esta poética en un hombre cualquiera, si bien se trata de un hombre cualquiera especial, digamos, de los que entran en una librería para comprarse un libro de versos, o sea, el

público que requiere este género de poesía; el tipo de lector que también suele investirse de artista pasivo y receptor.

Si esta segunda generación de la posguerra, a la que Brines pertenece, abarca, como he dicho, a todos los nacidos entre 1924 y 1939, yo soy de su misma generación, pues he nacido en el 24. Y algo muy entrañable nos une: el descubrimiento de Cernuda como formando parte de nuestro ser más íntimo. Yo me inicié muy pronto en Cernuda, por mi amistad de discípulo a maestro con el pintor valdepeñero Gregorio Prieto, amigo íntimo de Lorca y Cernuda, especialmente de este último, con el que compartió el exilio en Londres durante unos años.

Conocí detalles verdaderamente conmovedores de su vida íntima, y comencé a leerlo con esa emoción de un acercamiento entre admirativo y piadoso, por aquel modo de sentir y pensar con el que me identificaba con estremecimiento y sorpresa. Pues, si el poeta «habla por todos», ¿por qué me parecía que hablaba casi exclusivamente para mí? Esta es la magia de la poesía y del arte, en suma.

Así, cuando conocí y me hice amigo de Francisco Brines, y este me entregó su primer libro, *Las brasas*, algo muy profundo y muy sutil reconocí que nos unía. Y tanto era así que mucho de lo que no se hablaba entre nosotros se daba por sobrentendido, como si nos hubiéramos criado juntos. ¡Con qué facilidad se transmiten ciertas consignas implícitas dentro de una misma generación: lo que se busca, lo que se quiere, lo que se rechaza, lo que entusiasma y lo que no!

La crítica y el consejo de Brines me ayudó y estimuló por muchos motivos, sobre todo por conocer él mejor que nadie las

líneas de ruptura y las líneas de enlace con la tradición en las que se basaban mi estética y la suya, con resultados tan diferentes. Todo ello, a pesar de que yo volvía de Francia e imbuido de surrealismo, del teatro del absurdo y, en extremo, de Beckett. Al cabo de cuarenta y tres años he tenido la dicha de paladear sus obras completas, todo un catálogo de soledades a la sombra y al sol, de plenitudes buscadas y perdidas, de vientos y cenizas. Toda una orquestación sinfónica de la emoción.

Tuve la suerte de congeniar moral y estéticamente con el grupo más adicto que rodeaba a Vicente Aleixandre, para mí la más alta cima de ese surrealismo español, iluminado y fáustico, que se produce en la generación del 27. Allí encontré fraternal compañía, crítica y consejo, en poetas de tanta valía como Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y Francisco Brines. Al final, unidos todos como jardineros en este invernadero protector de la Lengua que es nuestra Academia. Mejor nos vendría un guardapolvo de botánicos, que no el frac, para esta ocasión. Pero es bien de sospechar que, entregado a tan frívola vocación como la del teatro, también me gratifica lo suyo llevar el mismo hábito que Fred Astaire. Yo era el más disperso, el más loco y el más «evaporado» de los cuatro. Venga, aquí también, su poquito de «autoacusación».

Mas, por extraño que parezca, algo me había preparado en Francia para entenderlos a todos tan bien: mi acercamiento e iniciación al pensamiento crítico de Georges Bataille, de Roland Barthes y del joven Michel Foucault. Sería un poco latoso explicar por qué el existencialismo, el estructuralismo y el moralismo de tan preclaros intelectuales franceses acreditaron a mis ojos la

relevante modernidad de este grupo español, que presidía quien sería después Premio Nobel.

El aislamiento cultural de España no afectó tanto a una minoría, con paternos y circunstanciales consejeros, ya fueran familiares o no, entre los intelectuales que se quedaron durante la dictadura —«resistentes» de juicio— y que enlazaban furtivamente y a pesar de todo con el pensamiento europeo y libre, aunque no poco convulso y lleno de rivalidades dogmáticas, igual que pudo suceder en la Unión Soviética. Este era el caso. Claudio Rodríguez y Francisco Brines ya habían sido lectores de español en las Universidades de Cambridge y de Oxford, respectivamente, yo llegaba de Francia, tras un exilio de doce años.

Sí. Los entendía y me identificaba gozosamente con sus diferentes acentos en poesía, y jugaba con mis impresiones y las suyas, conjugándolas con una cosmovisión del arte, en donde todo tiene su correspondencia con las otras artes y otras formas de suscitar la emoción estética, digamos que un bonito juego de «sensualidad o sensorialidad comparada».

Y así, fuera del ámbito formal de la poesía, sólo deudor de esas impresiones intercambiables, para el hombre de teatro y animador de fastos operísticos que iba a ser yo, la poesía de Brines se me imponía, más que insinuaba, como exquisita música de cámara, como el cuarteto para cuerda de Debussy, como las piezas líricas y reflexivas de Olivier Messiaen; y, al leerme *Las brasas*, su finca de Oliva podía evocarse muy bien con la ayuda del piano confidencial de Fauré. La música sorda y confidencial de Brines tiene para mí una magistral entidad, que también es soni-

do y es ritmo. Cada magisterio poético tiene su música y su color, del mismo modo que Rimbaud le prestaba color a las vocales y música a sus silencios y ocultaciones. El poeta es Orfeo, con su acompañamiento instrumental. El acordeón de Verlaine, el violín de Mallarmé...

Yo situé a Francisco Brines en el plano de aquellos poetas cuya sugerencia emocional alcanza las más altas cotas de excelencia y de profusión, y en los más variados aspectos. El arte no es la vida, sino su proyección enfatizada por el temperamento, las ideas y los sentimientos de cada cual. Pero la vida en el arte, la vida de creación, aspira a detener el tiempo en su fugacidad, lo distrae y lo desactiva, abre un paréntesis acrónico en la propia realidad cotidiana y prosaica. Y esto es lo que logra el gran poeta en el lector, la identificación sensorial más profunda, la estación momentánea en un apeadero vital, camino de un final insoslayable. Leer con atención a Francisco Brines nos sumerge de un empujón en ese mundo privado e inédito, a la vez lleno de milagrosas semejanzas con el nuestro, pero enaltecido y enfatizado por la más exquisita lírica de expresión. No somos pocos los que consideramos a Francisco Brines un «gran poeta» en toda la extensión de la palabra.

Pero he aquí también –tras el discurso de recepción que Brines acaba de pronunciar– la faceta de crítico, exégeta y analista del hecho poético y literario. Sus trabajos sobre el cervantista Mayans son los de un historiador y un filólogo, lo son todos sus ensayos de crítica varia. Es un selector y sopesador de la Lengua, y su aportación a esta Casa, que ahora comienza a ser la suya, nos honra a todos por igual.

Bienvenido a ella, querido Brines. Seguro que Vicente y Claudio, instalados, como Cernuda, en su eternidad, se unen a la ilusión y al abrazo con que te recibimos.







