

No me parece errado invocar aquí el ejemplo de la poeta norteamericana Laura Riding, cuya búsqueda de lo absoluto como verdad tanto la aproxima a las prácticas de Juarroz. En ambas dicha búsqueda toma la forma de una superación (o de un esfuerzo de superación) de las categorías de la lógica y la realidad sensible. Al contrario de los poetas de la primera vanguardia, no buscan la explotación del absurdo y lo irracional, sino un ir *más allá* de la razón, un subsumir razón y absurdo, lo visible y lo invisible, en un mismo espacio que resuelva la paradoja; un espacio, por otro lado, abierto por el poema, pero que el poema no pronuncia abiertamente. Algo así parece sugerir Juarroz cuando afirma en *Poesía y creación* (1980): «Siento que el uno y el dos ya no nos sirven. Ni siquiera nos sirve retroceder al cero o a las cifras negativas. Necesitamos el tres. ¿Qué quiero decir con esto? Frente a cada cosa contraponemos, vemos la opuesta. El sentido de inversión o el sentido del revés no nos alcanza. ¿Dónde está el salto que no sea simplemente la síntesis? Creo que sólo cabe buscar ese salto en la poesía o de otro modo callar. Y yo no me resigno al silencio». El poema, en consecuencia, es una encarnación de ese «tres» que engloba los términos de la comparación y la contradicción y los resuelve, sin anularlos, en un plano superior. Así, no es extraño que Juarroz confesara en ocasiones su afinidad con el pensamiento zen

o la poesía mística, ámbitos donde lo inefable genera y potencia el discurso. Ni es extraño, asimismo que, vistas las altas exigencias que el poeta se impone, la atracción del silencio le ronde constantemente. Riding dejó de escribir a los cuarenta años; Juarroz insiste, creo que con énfasis, en que «no me resigno al silencio». Pero he hablado de afinidad y no de semejanza. Según Juarroz, la diferencia entre su poesía y la mística, evidente para un lector atento, se cifraría en su uso diverso del lenguaje: «En la poesía el lenguaje ocupa un lugar más protagónico que en la mística: el verbo, la expresión por sí misma es protagonista. En la mística no. Yo sé que el lenguaje es intermediación, instrumento. Pero hay una dimensión en donde el instrumento, el que usa el instrumento y lo que se hace con él no difieren... Yo diría que en poesía es así».

Tal explicación no acaba convenciendo, quizá porque es difícil encontrar en Juarroz ejemplos de esa obsesión por la palabra o «verbo encarnado» que sí encontramos en poetas místicos y otros que, como Celan o el último Valente, han rondado los predios de lo inefable y del silencio. En última instancia, el tono de su poesía es extrañamente asordado, propio del que no acaba de escuchar o comprender cabalmente las exigencias de la palabra. Es verdad que el propio Juarroz confesó su despreocupación por lo que él llamó «los sostenes exteriores de la

música»: suya era, más bien, la «música del sentido, canto interno». Sin embargo, algo en esta última entrega póstuma mina su defensa, quizás a pesar suyo. En su breve pero precisa introducción al volumen, Laura Cerrato confiesa que Juarroz sólo pudo corregir y establecer la mitad de los poemas del libro. El resto fueron ordenados y pasados a limpio por la propia Laura Cerrato, quien también se encargó de las correcciones finales. Como la propia editora señala: «El siguiente paso fue la decisión de seleccionar las variantes que Roberto hubiera querido mantener. A veces las posibilidades eran tan ricas, tan exactas y parejas en sugerencias, que sólo un esfuerzo de introspección para ponerse en la situación del autor, podía arrojar una señal. De todos modos, poseía la tranquilidad como para garantizar que las variantes elegidas obedecieran en forma pareja a la intención del poeta» (pág. 8). No es mi intención, ni mucho menos, negar el derecho de Laura Cerrato a trabajar sobre los poemas, o criticar su atenta labor, aunque su «tranquilidad» se me antoja algo sorprendente, sino a señalar que no es posible distinguir en este volumen entre aquellos poemas corregidos por el propio Juarroz y los corregidos por la editora. Ciertamente que Cerrato no ha añadido nada nuevo: las diversas variantes eran originales del poeta. Sin embargo, esa misma «riqueza» de variantes no deja de parecer sospechosa en un

arte que busca la memorabilidad y cuyos resultados, al menos, deberían parecer inevitables. Si las variantes son tan fácilmente intercambiables, quizá los poemas también lo sean. Al cabo, es la suya una opción, como cualquier otra. Juarroz escribió con fiel pasión un puñado de poemas espléndidos, algunos de los cuales se hallan en este libro. Como en todo gran poeta, sus virtudes van firmemente unidas a sus limitaciones. Pero a veces da la impresión de que pidió a la poesía lo que la poesía no podía darle.

Jordi Doce

Toda la poesía de Francisco Brines

Si toda poesía es biográfica —por vía directa o no—, la publicación de la obra poética completa de un autor será siempre su más rigurosa y trascendente biografía¹. En el ca-

¹ *Francisco Brines: Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona, Tusquets, 1997, 546 págs.

so de Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932), por tratarse de una de las personalidades mayores en la lírica española de este siglo, la reconstrucción completa de su vida a través de la poesía supera con creces el testimonio histórico de una existencia, para convertirse en una manifestación ejemplar de la belleza y en una lección coherente, de principio a fin, sobre la grandeza y miseria de la condición humana. Esta gratificante edición nos ofrece al Brines total, pues las anteriores reuniones de sus obras (de 1974 y 1984), con el subtítulo constante de *Ensayo de una despedida*, reunían la producción publicada hasta cada uno de esos momentos respectivos. Ninguna de esas *poesías completas* recogía los dos últimos volúmenes del autor hasta la fecha, *El otoño de las rosas* (1986) y *La última costa* (1995), que han supuesto dos acontecimientos inolvidables de la poesía española de los últimos años.

Aquí está todo Brines: todas sus obsesiones, que son una y la misma siempre, pero encaradas en cada momento desde una distinta perspectiva, lo cual le otorga una riqueza inagotable tanto en la dimensión ética como estética. El tiempo y sus consecuencias en el ser humano no son sólo un condicionante más –por esencial que sea– de su vida y sus poemas: el tiempo es el único y poderoso reflector que va alumbrando todos los seres y sucesos que el mundo le pone delante. Si el crítico chileno José Miguel Ibáñez-

Langlois, refiriéndose a su compatriota Pablo Neruda, advertía que toda su obra es una continua transformación de la historia en geografía, de la sucesión temporal del hombre y de los pueblos en un riquísimo y presente paisaje², en el caso de Brines podemos afirmar sin duda alguna que toda la geografía, que todo el esplendor y la oscuridad de este mundo, se le convierte en historia, en sucesión irrepetible de un pasado ya extinto.

En el eje vertebral de la temporalidad se van insertando, como en un organismo vivo, todas las cuestiones que le inquietan e inquietan a cualquier hombre lúcido: el valor y poder del amor, la seducción de la belleza, la relación esencial entre cuerpo y espíritu, la poesía como fuente de conocimiento, la significación de la muerte, la difícil posesión racional de Dios, que en su caso llega a la negación rotunda, aunque angustiada, de toda trascendencia divina; y, como una condición inevitable de la óptica empleada (el tiempo), la capacidad redentora de la memoria, que lo reconduce engañosamente a los momentos de plenitud vital y al paraíso siempre inexplorable de la infancia.

En su primer libro, *Las brasas* (1960), premio Adonais del año anterior, de un modo semejante al del primer Antonio Machado, el poeta adopta, de manera sorpren-

² Cfr. José Miguel Ibáñez-Langlois: Rilke, Pound y Neruda: tres claves de la poesía contemporánea. Madrid, Rialp, págs. 131 y ss.