

«VERSOS ÉPICOS» DE FRANCISCO BRINES: HACIA UNA ÉPICA DEL AMOR Y DEL CUERPO

José Luis Gómez Toré
Universidad Complutense

RESUMEN

El poema «Versos épicos» del segundo libro de Francisco Brines, *Palabras a la oscuridad*, establece una relación entre una historia de amor del tiempo actual y un episodio menor de la *Eneida* de Virgilio. Con este texto y otros poemas, Brines se integra en una vieja tradición (que incluye los poetas elegíacos latinos, Horacio, Garcilaso de la Vega...) que muestra la oposición entre poesía épica y lírica, entre las inocentes batallas de amor y los sanguinarios combates de la historia. El mundo poético de Brines descubre incluso otra forma de épica, que no procede de la memoria histórica, sino de la memoria individual, que también es colectiva: una épica secreta de cuerpo y amor, en la que los amantes son reyes y héroes en su batalla contra el tiempo y el olvido.

PALABRAS CLAVE: poesía española contemporánea, Francisco Brines.

ABSTRACT

The poem «Versos épicos» in Francisco Brines' second book, *Palabras a la oscuridad*, establishes a relationship between a love story in the present time and a minor episode of Virgil's *Aeneid*. With this text and other poems, Brines takes part in an old tradition (which includes elegiac Latin poets, Horace, Garcilaso de la Vega...) that shows the opposition between lyric and epic poetry, between the innocent battles of love and the bloody battles of history. Brines' poetical world discovers even another form of epic, coming not from the historical memory, but from the individual memory, which is collective, too: a secret epic of body and love, in which lovers are kings and heroes in their battle against time and oblivion.

KEY WORDS: Spanish contemporary poetry, Francisco Brines.

Dicen unos que un ecuestre tropel, la infantería
otros, y éstos, que una flota de barcos resulta lo
más bello en la oscura tierra, pero yo digo que es
lo que uno ama.

Safo de Lesbos

La obra poética de Francisco Brines (Oliva, 1932) constituye una constante indagación sobre la existencia desde la perspectiva del tiempo y de la muerte. Pero, a la vez que la mirada poética constata la tragedia de una vida abocada a la nada, la escritura briniana se esfuerza por hallar aquí y allá razones para afirmar su siempre reiterado amor a la vida, haciendo posible así esa doble visión, oscura a la par que luminosa, esa dualidad fundamental que tan bien ha descrito José Olivio Jiménez en su libro monográfico sobre el autor¹.

Si para la cosmovisión briniana, la vida es sólo muerte, si somos producto de un azar y éste rige nuestra existencia, amar, creer en el amor siquiera fugazmente se convierte en una arriesgada apuesta. El amante funda un reino en la persona amada y se esfuerza por no perder ese hermoso territorio. Como todos los seres humanos, el que ama no es sino un desterrado de la infancia, del reino primigenio, de su verdad más íntima. En el exilio que es toda la vida humana el amor restituye por un tiempo la ilusión de ese reino:

De cuantas almas he tenido
la que a mi cuerpo le da vida
en estos años de prodigio
es la que más ha amado.

Ya ves que si te vas
volveré a la nostalgia del niño que yo fui,
del niño aquel que tuvo tanto amor
al mundo entero,
que era feliz teniendo sólo el mundo.

Ya ves, si me la quitas, lo poco que me das².

Un reino, el de la infancia, que en el primer libro del autor, *Las brasas* (1960), se evocaba, en contraste con la nada heroica edad adulta, con rasgos legendarios:

En contra de esa lanza que se clava
no hay escudo de bronce, ni edad vieja
que libre de esa lucha; tal tesoro
no custodia un gigante ni hace suyo
quien tiene el corazón más puro y fuerte.
[50]³

¹ *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001: 149-150.

² BRINES, F., «Madrigal a D.K.», *Poemas excluidos*. Sevilla, Renacimiento, 1985: 20.

³ Todas las citas de la poesía de Brines, de aquí hasta el final del artículo, las hago a partir de la última edición de su poesía completa, *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona, Tusquets, 1997.

La sección quinta del segundo⁴ libro del autor, *Palabras a la oscuridad* (1966), dedicada al amor y al erotismo, venía encabezada por un breve texto en prosa: «¡Este sí es el más hermoso territorio...! Pero esta tierra es fugitiva». Años más tarde, un poema de fuerte contenido erótico de *El otoño de las rosas* (1986) se llamará «El más hermoso territorio», donde ese país pleno de belleza no es otro que el cuerpo de la persona amada. El poema descubre el cuerpo como espacio, como lugar de salvación, aunque provisional, contra las asechanzas del Tiempo destructor. En esta dirección debe entenderse el título de un poema, «Versos épicos», de la sección segunda de *Palabras a la oscuridad*. En una lectura superficial el título parece aludir tan sólo a la fuente indicada por el subtítulo «(Virgilio en Trápani)», ya que los versos 12-19 recrean un episodio del libro v de la *Eneida*⁵: la carrera de Euríalo, a quien Niso, valiéndose de una estratagema, ayudó a ganar. Frente a versiones más puritanas, Brines interpreta ese episodio no como un ejemplo de profunda amistad, sino como una historia amorosa, casi sin importancia, entre dos hombres jóvenes (lo que de paso le sirve para que el lector intuya, sin decírselo, que la pareja actual con la que se establece la comparación también la forman dos varones):

Fue aquí, debajo de este sol y esta misma ribera,
la estratagema de aquel ligero mozo
que, en carrera pedestre que presidiera Eneas,
impidió la victoria de un rival
por ver sobre el caballo, desnudo y coronado de oliva florecida,
al vencedor Euríalo, de juvenil belleza.
Una historia de amantes, vulgar
y cotidiana, de otros tiempos.

[111]

Los dos últimos versos citados suponen (al menos en una primera lectura) un contraste irónico con el título del poema. Lo épico es, en el sentido habitual del término, justamente lo contrario de lo vulgar y lo cotidiano. La anécdota pertenece a uno de los poemas épicos más importantes de la tradición occidental, pero significativamente Brines se fija en un episodio menor, en un fragmento donde el heroísmo aparece supeditado a una aventura erótica. El poeta ha titulado su poema «Versos épicos», pero su tratamiento es por completo lírico. Hay en su actitud algo que recuerda a algunos poetas coetáneos de Virgilio, quienes en sus obras, a menudo un tanto desvergonzadamente, se disculpaban por no cantar hazañas guerreras, ya que lo suyo eran las pequeñas batallas de amor y no las batallas sangrientas de los ejércitos⁶. Incumpliendo en buena medida las consignas del poder, estos poetas desdeña-

⁴ Tercero, si contamos con el breve *Materia narrativa inexacta* (1965).

⁵ Vv. 291-361 (Madrid, Alianza, 1991: 130-132).

⁶ Véanse por ejemplo la oda sexta del libro primero y la XII del libro segundo de Horacio (*Epodos y odas*. Madrid, Alianza, 1990: 72-73, 112), la elegía séptima del libro primero, la primera del libro segundo y la novena del libro tercero de Propertio (*Poemas*. Barcelona, Bosch, 1984: 80-83,



ban cantar los grandes asuntos de la épica y recogían en sus versos historias amorosas y picantes, los placeres y amarguras de una vida cotidiana sin preocuparse por su aparente insignificancia: la alabanza al vino, los celos, las fiestas, la amistad, la nostalgia urbana del campo, el dolor de envejecer... La palabra poética no era ya el don dado a los hombres para salvar del Olvido las grandes hazañas de los dioses y los héroes, sino que hechos sin aparente importancia como el pasar o no la noche con una muchacha, la despedida de un amigo, tenían de pronto la dignidad suficiente para hacerse materia literaria, para convertirse en Memoria colectiva. Ese apartarse de la épica para afirmar su vocación lírica será retomado sorprendentemente por un poeta soldado, Garcilaso de la Vega, quien, a pesar de su biografía guerrera, opta por una poesía alejada de las epopeyas que el imperio de Carlos V, como otrora el de Augusto, requería para fortalecer su identidad ideológica. Garcilaso, fiel al Emperador en el campo de batalla, se muestra sin embargo remiso a que su poesía olvide su voz más personal, reivindicando así, quizás inconscientemente, un espacio de libertad en la palabra (precisamente en una época, la renacentista, en la que el individuo comienza a reconocer su autonomía). Recuérdense el comienzo de la «Oda a la flor de Gnido»⁷:

Si de mi baja lira,
 tanto pudiese el son que en un momento
 aplacase la ira
 del animoso viento
 y la furia del mar y el movimiento, [...]

no pienses que cantado
 sería de mí, hermosa flor de Gnido,
 el fiero Marte airado,
 a muerte convertido,
 de polvo y sangre y de sudor teñido [...]

Varios siglos después de aquellas palabras, Brines vuelve a optar por poner el arte de Orfeo al servicio de una temática amorosa. En «Versos épicos» no sólo ha elegido un episodio menor dentro de la *Eneida*, de carácter más lírico que épico, sino que insiste en el bajo registro de su voz poética, muy alejada de los grandes relatos, de las visiones sublimadas del ser humano y su historia:

No imagino un suceso desusado
 para cantar con elevado tono, con acento
 de llama, vuestra amorosa historia;
 es muy baja mi voz.

[112]

138-143, 296-299) y la elegía décima del libro primero y la cuarta del segundo de Tibulo (*Poemas*. Barcelona, Bosch, 1987: 138-147, 174-181).

⁷ Cf. PRIETO, A., *Garcilaso de la Vega*. Madrid, SGEL, 1975: 129-130.

⁸ *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 1991: 93-94.

La lírica, frente a la potente voz del rapsoda, tiende a decirse en voz baja. La humildad con que el yo lírico se presenta a sí mismo tiene que ver con un yo elegíaco: un yo que no es la voz de la divinidad ni de la musa, sino el sujeto melancólico que registra las pequeñas verdades de la vida⁹. Tampoco sus héroes son realmente héroes, sino personas destinadas a perderse en el olvido, sin que ninguna crónica guarde sus nombres:

[...] ninguno de vosotros fundará una ciudad,
labrará un campo,
y acaso os olvidéis uno del otro.

[112]

Alcanzamos sin embargo al final del poema un entendimiento muy distinto del título. En un primer momento, el lector puede percibir dos sentidos posibles en «Versos épicos», dos sentidos a los que ya he hecho referencia. Por un lado dicho título sirve como referencia cultural, como una información a los lectores para que comprendan mejor la experiencia que suscita el poema: en este caso, la comparación entre un pasaje leído en la *Éneida* y una escena contemplada en la vida real, una azarosa coincidencia entre vida y literatura que despierta una reflexión metaliteraria que es también, y sobre todo, existencial. Por otro lado, se hace en seguida muy palpable un segundo sentido, esta vez irónico: aunque el poema tenga como fuente un texto épico, en modo alguno es en sí mismo épico, ya que ni el cantor ni el objeto del canto parecen alcanzar el carácter sublime que es propio de la epopeya. Sin embargo, al llegar al final del poema, esta relación dialéctica entre título y texto nos lleva a una sorprendente revelación: contra toda apariencia, éstos son en realidad «Versos épicos». No importa que sus personajes no sean personas excepcionales, no importa que su historia sea vulgar, ni siquiera que todo acabe en el desamor y en el fracaso. Brines, que en la sección III de *Palabras a la oscuridad* y en los textos de *Materia narrativa inexacta*, había puesto en cuestión las ideologías que ofrecen al sujeto poético como espacio propio la utopía política, la patria o el Reino de los Cielos, opta ahora por un territorio más frágil pero más hermoso y más verdadero, el del amor y del cuerpo. En uno de los dos poemas de dicha sección III, «La piedra del Navazo», una experiencia repetida en la España del momento como era la marcha de los jóvenes para hacer el servicio militar sirve como contrapunto a una visión exaltadora del cuerpo y del placer. En contraste con una Antigüedad pagana que exaltaba los goces de la vida, el yo lírico observa en su época (la de la dictadura franquista) una postura religiosa, pero también política, que condena al cuerpo en aras de unos ideales que el yo lírico siente completamente ajenos y enemigos:

⁹ Sobre la importancia del yo en el discurso elegíaco, véase Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid, Cátedra, 1995: 207-208.

Los mozos, en la edad más grata, marchan
a uniformarse y a quedarse lejos.
Un pinar, desde dentro crece al río
y en su quietud el agua se refleja
verde en las hoces. ¡Maravilla! Lucas,
no son castaños, en las peñas crecen
y en las ramas peladas de los chopos
pasan las brisas. Mas ningún desnudo
completa la ribera, los muchachos
no bajan a bañarse, no se asoman
las niñas para verles. En las hierbas
no buscan el amor, ni sabiamente
pelean¹⁰ tras las rocas [...]

[120-121]

Frente a una ideología que invoca la Religión y la Nación como valores fundamentales, a los que todo debe supeditarse, la disidencia de la escritura poética briniana encuentra en el cuerpo una fugaz utopía personal. En los «Versos épicos» de Brines se percibe una negación de los grandes relatos y las altas palabras de las ideologías a favor de una humilde historia de amor juvenil, más épica, más trágica y hermosa, en el sentir de Brines que cualquiera de las batallas de la historia o la leyenda. Desde la épica mínima del cuerpo, el poeta sabe que el amor es siempre un acto heroico porque se opone al Tiempo, porque se niega a aceptar el azar y la muerte que rigen este mundo. Los amantes inventan el paraíso, un Reino que será destruido y, sin embargo, en el mero hecho de crearlo late una verdad heroica, una pureza sobrehumana, que merece recordarse, tal y como nos testimonia el final de «Versos épicos»:

Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,
llegaría a mi oído vuestra voz:
Entonces, extranjero, ¿por qué cantas,
acaso te entusiasma este fracaso?
Y, ciega mi respuesta temblaría:
yo canto la pureza.

[112]

Esa insistencia en la heroica resistencia del amor reaparece en otro poema del mismo libro, «Desterrado monarca» [174-176]. El protagonista poemático (objetivado a través de la tercera persona) se halla en un parque, un escenario que destaca aun más la soledad de ese joven, pues, en medio del esplendor de la naturaleza, está rodeado de gente y sin embargo es un extranjero entre ellos. Con todo su

¹⁰ Nótese el contraste entre las sabias peleas del amor y la violencia uniformada, tan sólo sugerida, que constituye el ejército (la violencia como una constante de la historia humana, desde la Prehistoria hasta nuestros días, es un elemento importante en este poema).

condición de extranjero proviene menos de su discordancia con el entorno que de su propio interior. Es la ausencia del amor la que hace de él un desterrado. Se nos dibuja una figura con rasgos de leyenda. Un hombre que ha perdido su reino en una desventurada batalla y ha debido emigrar a un país lejano:

Quien así veis, fugaces transeúntes de este parque,
fugaz como vosotros, junto al río,
en la mañana de la primavera,
es más que un rey, acaso es algún héroe,
pues con el cuerpo joven, y el corazón con ira,
mientras palpita el mundo en torno suyo,
sonríe con los labios.
Miradle en su desgracia [...]

[175]

El parque es un espacio mixto, espacio natural pero al tiempo espacio construido por el hombre. La presencia de este espacio se deja sentir en el poema desde esta doble caracterización. Si el entorno humano no disminuye sino que aumenta la sensación de soledad, tampoco la naturaleza, aunque más compañera, borra la vivencia de un profundo extrañamiento. Los primeros versos sugieren en principio un ambiente acogedor. En ese ámbito se dibujan dos movimientos contrapuestos, uno ascendente, el del árbol, cuya verticalidad se compara a la del ser humano, y otro descendente, el de la luz:

He asistido durante mucho tiempo de este día
a la alegría del árbol,
con el cuerpo tendido al pie del tronco:
su variado rumor, los vuelos cortos de las hojas,
su nueva y alta primavera.
A aquel árbol tan grande le temblaba la vida,
tenía la alegría que el hombre a veces tiene.
Y todo en torno era caída luz, vieja
luz en la hierba, precipitadas
haces de luz en el río.

[174]

Este dinamismo espacial por un momento abre la posibilidad de una superación, a través de la naturaleza y su renovación cíclica, de la temporalidad, que hiere al amor desde dentro de la propia condición humana. Sin embargo, el movimiento que se impone finalmente será el de la caída. La oscuridad vence a la luz. La luz se hace vieja, cae al río, sugiriéndose así el viejo simbolismo del río como imagen de la temporalidad del hombre. El poema se cerrará con la muerte, real o imaginada, de la persona amada, que se nos presenta como un personaje de un poema épico:

Y sin cerrar los ojos, su corazón
ha entrado en la desgracia,
pues ha visto a quien ama perecer,



rodar un viejo escudo por el polvo,
devastar aquel rostro una creciente oscuridad.
Monarca envejecido tras su visión,
aún sonrían sus labios.

[176]

El momento de inflexión coincide con la mención del río. Tan pronto como el joven se mira en el agua, el espejo de la corriente le revela su soledad, su doliente condición de ser percedero. Debía mirarse, por supuesto, en un río y no en la quieta superficie de un lago: el río confirma así su simbolismo temporal. El río es el único que puede revelar al hombre su propio misterio, que es el ser tiempo. La pérdida del amor no es, tanto en éste como en otros textos de Brines, sino un ejemplo más de la omnipresencia del devenir. Todo acaba: la juventud, la vida, el amor... El desamor es así una muerte pequeña, como lo fuera asimismo el paso de la niñez a la adolescencia, de la juventud a la madurez. Es una muerte pequeña que presagia la muerte definitiva.

Si el ser humano se ve desterrado a cada instante de su verdad más íntima por la temporalidad que es su propia esencia, poseer el amor o su recuerdo intacto es conservar un reino

pues más que un rey es ser
un hombre enamorado,
si hace ese amor posible
una eterna batalla desolada.

[175]

Mas al final el sujeto poético se reconoce como «desterrado monarca de un cuerpo imperdurable» [175]. El cuerpo amado es tan mortal, tan efímero, como el propio cuerpo. El exilio debe continuar, ya que el amor es sólo un lugar de paso, patria fugaz para el viajero. Como afirma Octavio Paz,

El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por eso, todo amor, incluso el más feliz, es trágico¹¹.

Con todo el poema retiene esa batalla que es toda historia amorosa porque la memoria es el último gesto de amor que otorga el amante, la última ofrenda posible. El dolor que sigue a la ruptura es en cierto modo un acto de resistencia contra esa pérdida, una «última forma de amar», como diría Pedro Salinas¹². Aun

¹¹ *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1997: 111.

¹² «[No quiero que te vayas,]», *La voz a ti debida*. Madrid, Castalia, 1989: 115-116.

cuando el amor se haya terminado, el recuerdo perdura. El recuerdo es la última batalla que el amante debe emprender (esta vez solo) porque el olvido amenaza con llevarse también ese último resto. Comprendemos ahora plenamente que la humilde evocación de una historia amorosa pueda denominarse en el mismo libro como «Versos épicos». El Olvido es un enemigo demasiado poderoso para la insignificancia del ser humano, tal y como Brines se encargará de recordarnos en *Insistencias en Luzbel* (1977). Y sin embargo el amante se opone a esa fuerza, aun cuando sepa lo vano de su esfuerzo.

Y es que, en el fondo, ese último recurso que le queda al hombre acabará también desvaneciéndose. La memoria tiene algo de heroico por su desafío a las leyes que rigen el cosmos, pero a la vez se trata de una hazaña torpe, ya que sólo logra convocar un fantasma, no un ser de carne y hueso, como vemos en el poema «Balcón en sombra»:

Ya están secas las rosas,
y el color, que es su tiempo, lo han perdido;
te desvaes también, quiero hacerte llegar,
ponerte sobre un tiempo más preciso, *y hace daño
tanto fracaso en tan mediocre hazaña.*
Algo podrida está mi carne [...]
La miseria del hombre se advierte en este signo:
los ojos están húmedos;
ruin es la expresión del dolor y la dicha,
y ella nos manifiesta,
con su igualdad, la confusión del hombre,
nos enseña en la vida sucesos de la muerte.

[*la cursiva es mía*]

[170-171]

«El triunfo del amor», poema de *Aún no*, lleva un subtítulo harto significativo «A vosotros, hermosos, futuros fantasmas». El yo lírico del poema, en este caso claramente distinto del autor implícito, nos habla desde la antigua Grecia. Es por tanto un fantasma (toda voz poética conservada a través de los siglos es de hecho un poco fantasmal: el yo lírico siempre es un espectro para el lector, que es quien da cuerpo a esa voz irreal). Pero es un fantasma que habla a otros fantasmas, los lectores, pues estos están hechos también de tiempo y están condenados a no ser más que unas sombras. Sin embargo, aun ese diálogo entre sombras tiene un sentido, un sentido que emerge precisamente del sinsentido, de la constatación del vacío de la existencia:

Yo te amé en Queronea. Impalpable
era el calor de la ceniza humana,
y en la mañana solitaria yacen
sombras de fustes derribados, cuerpos
ardientes fuimos en su sombra [...]
nada perduró aquí, donde buscamos
que el corazón se acelerase, como
si fuese el solo signo de la vida.



En la mañana solitaria, amaros,
acelerad el corazón, como
si fuese el solo signo de la vida.
Perdurable tan sólo es el vacío.
[226]

El título resulta irónico, de una amarga ironía: ¿qué triunfo del amor puede haber cuando todo queda reducido a un hueco, a una ausencia? Y sin embargo, el «como si» que sigue al imperativo «amaros» supone en cierto modo un débil triunfo: no es por supuesto el triunfo del amor sobre la muerte, pero sí la precaria victoria de una voluntad que no se resigna a desaparecer sin más. Una voz del pasado habla a los lectores del presente precisamente para que ellos tampoco caigan en la resignación. El yo del poema pide a los lectores de ese futuro en sombras que no renuncien a la intensidad del vivir, que amen aun a sabiendas de que nada es eterno.

La lección ética de la escritura es así un *carpe diem*, pero un *carpe diem* más desolado que el de la tradición y a la vez más insistente pues surge del encuentro con la nada. La función de la memoria no es conservar con fidelidad los nombres, los hechos, los rostros del pasado sino llamarnos la atención sobre otras vidas que se enfrentaron a las mismas angustias que nosotros. No necesitamos ni siquiera saber sus nombres, sino reconocernos en esa pasión por vivir a pesar del común horizonte de la muerte.

Es significativo que el poema nos lleve hasta Queronea. La mención de este espacio, el nombre griego, creo que es en este caso, como en otros poemas de Brines, en buena medida una *senhal*, una clave para insinuar el carácter homoerótico de la relación amorosa. Por otra parte, no hay que olvidar tampoco los hechos históricos que se asocian a ese nombre, hechos que en este poema en concreto apuntan a algo más que un vago culturalismo. Coronea fue el lugar de varias batallas históricas¹³, pero la más importante fue la derrota sufrida por los tebanos ante el rey Filipo de II de Macedonia, el padre de Alejandro Magno, derrota que marcaba en cierto modo el fin de la gran época clásica y los preludios de la era helenística¹⁴. En dicha batalla participó uno de los ejércitos más temibles de Tebas, el Batallón Sagrado Tebano. Junto con las decisivas innovaciones de formación militar que había ideado el célebre Epaminondas, una de las razones de la fuerza de dicho ejército era, en opinión de varios autores¹⁵, la tradición de la homosexualidad aristocrática, que en este caso

¹³ Aparte de la nombrada, la que tuvo lugar el 447 a.C. entre los tebanos y los atenienses, en la que estos últimos fueron derrotados, y la derrota sufrida por Tebas el 394 a.C. ante el espartano Agesilao, y posteriormente la victoria de Sila sobre Aquelao, general de Mitridates el 86 a.C. (cf. ASIMOV, I. *Los griegos: una gran aventura*. Madrid, Alianza, 1981: 143, 179).

¹⁴ Vid. GÓMEZ ESPALASÍN, F.J., *Introducción a la Grecia Antigua*. Madrid, Alianza, 1998: 249.

¹⁵ Vid. PASCUAL GONZÁLEZ, J., *Grecia en el siglo IV a.C. Del imperialismo espartano a la muerte de Filipo de Macedonia*. Madrid, Síntesis, 1997: 103-104.

se plasmaba en parejas de amantes que, como compañeros de armas, combatían codo con codo. El Batallón Sagrado tenía fama de luchar hasta la muerte, y ello se debía en buena medida (si es cierta la presencia de estas parejas homosexuales de soldados) a que cada uno sentía vergüenza de mostrar cobardía ante su amado. Es más: si el otro moría, el que quedaba en pie se convertía en un enemigo terrible pues combatía desesperadamente sin pensar en la propia vida. En Queronea el Batallón Sagrado fue derrotado, pero, como sucediera con los espartanos en las Termópilas, no se rindió: fue por completo exterminado por los macedonios. Por tanto, el lector culto, al leer el poema, puede recordar tanto el valor del ejército tebano como su relación con una homosexualidad por completo alejada de tópicos como la falta de virilidad, la debilidad o la cobardía, al tiempo que siente la tragedia de una Grecia esplendorosa que empezaba a morir.

Sin embargo, si bien esos ecos históricos pueden llegar hasta el lector culto, el poema se limita a insinuarlos, sin detenerse en ellos. Tal vez el texto nos hable de dos amantes que se encontraron por última vez antes de la batalla donde iban a morir ambos, pero lo importante no es aquí que se tratara de dos guerreros, sino que fueron amantes. De nuevo, nos encontramos con la particular épica de Brines. En «Versos épicos» veíamos que la historia amorosa más vulgar merecía ser conservada en la memoria. Nos encontramos por tanto ante otra vertiente de esa épica implícita de la memoria y la escritura: el deber de la escritura no es, como para el poeta épico, salvar el recuerdo de los príncipes y los guerreros, sino testimoniar la humilde belleza de la vida, la pureza de un instante de plenitud. Mnemósine, la Memoria, madre de las Musas, no invita ya al poeta a cantar la Historia, sino la épica mínima de seres humanos normales que llevan a cabo su batalla, ínfima y enorme al mismo tiempo, contra la muerte y el olvido. El amor es la Queronea particular del poeta: la gloria más alta y su fracaso, pues en cada amor que muere volvemos a hallar la huella del Tiempo destructor, que no se detiene ni ante lo más sagrado.

Ese *carpe diem*, ese humilde poder de salvación de la poesía, aparece también en otro poema de *Aún no*, «Entre las olas canas el oro adolescente», que nos lleva de nuevo a las tierras de Grecia:

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

Mira, ciego lector,
su cuerpo entre las aguas,
entre las olas rotas el cuerpo derribado,
al pie de la alta roca de Escirón [...]
No sé por qué os convoco,
testigos de mi dicha, falso pretexto
de un creador de palabras de sombra.
El día aquel lo destruyó el silencio,
y no ha quedado nada para nadie.



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

[231]

El lector parece un convidado de piedra en esa escena amorosa, y sin embargo, al final deja de ser pretexto para convertirse, incluso a pesar del propio poeta, en razón de ser última de la escritura. Si el autor, como quería Gadamer¹⁶, pierde en buena medida su yo para que otros habiten el poema, para que otros asuman como propio ese yo lírico, aquí ese morir del poeta aparece en toda su plenitud, como algo que no es sólo pérdida. El poema no salva la fidelidad del recuerdo, pero en su verdad íntima es un espejo en el que puede mirarse todo lector. De ahí su profunda ética, como acertadamente ha señalado Luis Antonio de Villena:

No es vano convocar el pasado, si nos sirve de *testimonio* de vida. Y *testigo* (o *testimonio*) es una palabra importante. Porque si de un lado implica, solamente, dar fe de esa vida sentida, hacémosla *revivir* en el arte, es, desde otro ángulo, una confesión, una actitud ética, un *ejemplo*. Y no tanto de posición personal, como —según sabemos— de una visión del mundo, de una ética clásica (pagana) que incita a gozar de la vida —como aquel día radiante, al pie de la roca de Escirón— a pesar de las sombras, del vacío y aun de la nada, que ocurrirán después, inevitables¹⁷.

Paradójicamente la memoria que se conserva en el poema no es tanto la del autor como la del lector. El poema no detiene el tiempo, no otorga eternidad a la experiencia, pero ofrece esa experiencia para que sirva de apoyo a la propia vida del lector, para que éste mire su pasado, su presente y su futuro en una vida ajena, de repente hecha propia. La ética del testigo que se revela en la escritura briniana consiste por tanto no sólo en no dejarse arrebatar la existencia por el olvido, sino ofrecer sorprendentemente el testimonio (parcial pero cierto) de otras vidas (las sucesivas de los lectores) que no son la suya y sin embargo se sabrán materia del poema.

La lírica cumple así en cierto modo una función cercana a la épica, en tanto en cuanto su función es testimoniar una y otra vez la batalla terrible que contra el Tiempo y el Olvido se da en cada acto de la vida humana. En esa lucha, se sabe de antemano quién será el vencedor y, sin embargo, la palabra poética nos habla de la belleza de ese batallar que en el fondo es la vida. El amor, la memoria, la poesía dibujan un territorio fugaz, cuya posesión se parece demasiado al exilio, y sin embargo en el amor, en la poesía, en la memoria, el yo lírico se sabe testigo de una imprescindible aunque fugaz hazaña. En ese territorio apenas conquistado y ya perdido, la elegía se hace cántico, la lírica se hace casi épica, épica cotidiana y humilde de nuestro precario existir.

¹⁶ GADAMER, H.G., *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999: 88, 112-113.

¹⁷ «El poema emblema la poesía (Vivencia de un poema de Francisco Brines)», *Peña Labra*, 57, 1986: 21.

