

La trayectoria poética de Mariano Brull

1. BRULL Y HENRIQUEZ UREÑA. EL MODERNISMO EN *LA CASA DEL SILENCIO*

En un ensayo de 1905, el joven crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña advirtió de la «casi total desaparición del estilo modernista en la poesía cubana»¹. La isla había pasado una etapa de graves conflictos. La guerra contra España, el exilio de los independentistas y la ocupación norteamericana impidieron cualquier labor intelectual profunda y continuada. Tras la muerte de los iniciadores Julián del Casal y José Martí, el modernismo no se desarrolló como movimiento colectivo y coherente. La publicación en 1904 de la antología *Arpas cubanas*, que reunía a los principales poetas del momento, reveló un panorama desalentador: escasa calidad y formas ya superadas en todo el ámbito hispánico.

Henríquez Ureña comprendió pronto que el modernismo había iniciado una transformación de gran alcance: daba a Hispanoamérica su independencia literaria, una literatura propia, pero no extraña a la del resto de Occidente, original y a la altura de su tiempo. Si los escritores cubanos querían incorporarse al progreso artístico del mundo era preciso que «pasaran por el modernismo, etapa importante y necesaria de nuestra evolución artística»². Es más, debían encaminarse a un «modernismo americano bien entendido»³: no adoptar un modernismo de escuela, sino las actitudes básicas y perdurables de éste: la libertad y el rigor en el arte.

El consejo fue también una despedida. A finales de año Henríquez Ureña publicó en La Habana su primer libro, *Ensayos críticos*, donde se recoge el artículo anterior, y seguidamente se trasladó a México. Con sólo

1. «El modernismo en la poesía cubana», en *Obras completas*, Tomo I, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1977, p. 164.

2. *Ibid.*, p. 164.

3. *Ibid.*, p. 170.

Veintidós años poseía una sólida formación y cierta reputación. Inmediatamente se convirtió en el centro de los jóvenes intelectuales mexicanos reunidos en la Sociedad de Conferencias, más tarde Ateneo de la Juventud y Ateneo de México. Convencido de la eficacia del trabajo intelectual en grupos pequeños y bien dirigidos, orientó la labor de los ateneístas a la defensa y difusión del modernismo en su más amplio sentido, y a la recuperación de las humanidades y la filosofía, que la enseñanza positivista implantada en México medio siglo antes había hecho prácticamente desaparecer. Pero el Ateneo duró poco. La Revolución puso bruscamente fin a esta Grecia mexicana y dispersó a sus miembros. En abril de 1914 Henríquez Ureña tuvo que abandonar el país y volver a Cuba. Aquí y en cada uno de los lugares por lo que fue pasando, intentó reconstruir de algún modo ese espacio ideal donde desarrollar su vocación de humanista y maestro, y desde todos ellos continuó conversando con Alfonso Reyes, su íntimo amigo, en quien encarnó de forma ejemplar el espíritu ateneísta. El epistolario que mantuvieron toda la vida constituye una fuente inagotable para la historia de la cultura hispanoamericana de la primera mitad de siglo, del que me he servido para reconstruir la formación de Mariano Brull.

Nada más regresar a La Habana, Henríquez Ureña trató de formar su grupo. Entre los elegidos estaba el poeta Mariano Brull, a quien presenta así a Reyes: «Brull no tiene biografía: veintidós años; poesía desusada en Cuba; abogado, doctor por la Universidad de La Habana»⁴. Y añade sin ambages: «Poeta vacío y poco hábil, pero realmente *modernista* (cosa rara y muy necesaria en Cuba)»⁵. Aunque no se hacía ilusiones sobre su talento literario, apreciaba su gusto modernista, del que consideraba tan necesaria a la isla, y decidió ocuparse de él. «Tengo empeño en dejarle la cabeza en vías de ordenación antes de irme»⁶. Durante meses le dedicó una atención especial, dirigiéndole las lecturas y corrigiendo sus escritos. «Mariano Brull me ve con frecuencia. Desde que me conoce escribe mejor. ¿O será vanidad mía? Le he mostrado el ejemplo de González Martínez, y lo va siguiendo bien»⁷. El ejemplo de González Martínez. ¿Por qué?, qué es lo que creía Henríquez Ureña que el poeta mexicano Enrique González Martínez podía ofrecer a los escritores jóvenes, entre ellos a Brull?

González Martínez se inició en el momento de apogeo del modernismo, pero pronto abandonó la extraversion imaginativa por una poesía

4. «10-8-1914», en Reyes, Alfonso y Henríquez Ureña, Pedro: *Correspondencia (1907-1914)*, ed. de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 428. Los pocos datos biográficos que ofrezco a lo largo de este trabajo son, en buena medida, parte de las informaciones que muy amablemente me proporcionó Silvia Brull de Zimmerman, hija del poeta.

5. «8-5-1914», en *Ibid.*, p. 314.

6. «21-7-1914», en *Ibid.*, p. 405.

7. «16-6-1914», en *Ibid.*, p. 365.

depurada, de carácter intimista y reflexivo, de acuerdo a una de las tendencias más características del llamado «posmodernismo» o proceso de disolución del movimiento. En su libro *Los senderos ocultos*, de 1911, apareció el soneto «Tuércele el cuello al cisne», motivo de discusión literaria durante años, y que hoy vemos más que como un manifiesto antimodernista, como un símbolo de la reacción antiesteticista iniciada hacia 1905 por los propios modernistas, entre ellos Darío. En buena medida la celebridad de González Martínez tiene su origen en la acogida que le dieron los miembros del Ateneo de México, del que llegó a ser presidente, y en especial Henríquez Ureña. Este lo encontraba el poeta «representativo» del momento: representativo del modernismo bien entendido y, en general, de lo para él era el carácter peculiar de la literatura mexicana: el espíritu clásico, la sobriedad, la mesura. Estando ya en Cuba, insiste en un ensayo: «González Martínez es el poeta de la hora presente, el amado y preferido por los jóvenes que se se inician»⁸. Y como él era un hombre dado a compartir sus entusiasmos, e incluso a imponerlos, el joven Brull no pudo por menos de verse afectado y llegó a asimilar los rasgos de González Martínez de una manera sorprendente. Henríquez Ureña se dio cuenta de ello y le escribe a Reyes: «Tú dirás que ha influido demasiado. En efecto: no hay una sola reminiscencia verbal y, sin embargo, el *tono* es idéntico»⁹. Y como prueba le envía la primera versión del poema titulado «Aunque falte a tu vida», que Brull incluyó con variaciones en su primer libro, *La casa del silencio*, de 1916. He aquí las primeras estrofas de la versión definitiva:

Aunque falte a tu vida la paz y la alegría
nunca te sonriese sobre el camino adverso
que llene tu existencia siempre la poesía
como ha de rebosar el molde de tu verso.

Con los ojos cerrados busca el mundo en tí mismo;
la mujer que no has visto, la ciudad que no existe;
y, al abrirlos, tus ojos verán en espejismo
aparecer la vida como tú la quisiste.

No sentiremos nada de nuestro ser distinto,
y todo será unánime, el gusao y la flor;
y viviremos siempre sin salir del recinto
de la luz que proyecta nuestro sueño interior.

No cegará tus ojos el esplendor del mundo,
y pasarás, sonámbulo, absorto en tu universo,
mientras late tu alma en el ritmo profundo
que toma de la vida el alma de tu verso¹⁰.

8. «La poesía de Enrique González Martínez» (1915), en *Obras completas*. Tomo III, ed. cit., p. 257.

9. «4-9-1914», en *Correspondencia...*, p. 466.

10. *La casa del silencio*, Madrid, Galo Sáez, 1916, pp. 41-42. El libro se publicó con un

Brull se muestra ya como el «fino asimilador» que Juan Ramón Jiménez vio en él veinte años después¹¹. El poema presenta efectivamente el mismo «tono» de la poesía de González Martínez, una poesía pretendidamente reflexiva y sencilla, muy extendida en su época, pero que hoy nos parece artificiosa y envejecida. Y no sólo el tono. En éste y otros muchos poemas del libro pueden encontrarse también las «reminiscencias verbales» que negaba Henríquez Ureña. Baste aquí comparar las estrofas citadas con los siguientes versos de González Martínez:

Que sin desviar los ojos de tí mismo
puedan tus ojos contemplarlo todo.

Y que llegues por fin a la escondida
playa con tu minúsculo universo,
y que logres oír tu propio verso
en que palpita el alma de la vida¹².

«Aunque falte a tu vida» es un poema programático sobre la vocación del escritor. En este momento y de acuerdo a la tradición romántica y simbolista, Brull concibe la poesía como un cambio de perfección espiritual y una forma de conocimiento, como el medio de recuperar la armonía primigenia del universo, en fin, como «la verdadera religión», el sus-

prólogo de Henríquez Ureña y, gracias a las gestiones de éste, con dos poemas a modo de pórtico sobre la vocación y la gloria literaria: uno, en inglés, del nicaragüense Salomón de la Selva; y «La meditación bajo la luna» de González Martínez, que esté incluyó más tarde, ya sin dedicatoria, en *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño* (1917). El libro fue anunciado semanas antes de su aparición por la revista *Social* de La Habana, que adelantó cinco poemas («*La casa del silencio*, por Mariano Brull», vol. I, n.º 11, Noviembre 1916, p. 17). Como en sus demás libros, Brull corrió con los gastos de edición. Existe una edición moderna de *Poesía* de Brull, realizada por Emilio de Armas (La Habana, Letras Cubanas, 1983), que aunque vino a cumplir una primera y necesaria labor divulgadora, está llena de deficiencias y faltas. Seguiré, pues, las ediciones originales.

11. «Prólogo» a *La poesía cubana en 1936 (Colección)*, La Habana, Instituto Hispanocubano de Cultura, 1637, p. 13.

12. «Irás sobre la vida de las cosas...», en *Silenter. Obras completas*, México, El Colegio Nacional, 1971, p. 70. Julio Matas ya señaló el paralelismo entre estos dos poemas («Mariano Brull y la poesía pura en Cuba», en *Nueva Revista Cubana*, La Habana, vol. I, n.º 3, 1959, p. 60). Se podrían señalar otras muchas similitudes igualmente claras. Por ejemplo, entre los poemas «Psalle et síle» de González Martínez

No turbar el silencio de la vida,
y sosegadamente
llorar, si hay que llorar, como la fuente escondida...

y «Momento de Brull

No turbeis, en el sueño irreverente,
el ritmo agreste de la canción fugaz;
fluye en reposo la escondida fuente
y encuentra en sí voluptuosa paz.

tituto de la religión perdida. «La casa del silencio», el poema más extenso y centro del libro al cual da título, es una visión del mundo en el que han desaparecido los dioses. Este sentimiento de muerte o ausencia de Dios y, en general, de pérdida de valores espirituales, lo que se ha llamado «la trascendencia vacía» o «la vacuidad del ideal», está en el origen del pensamiento y la literatura moderna. Es un tema romántico que continúa en el modernismo. Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Julio Herrera y Reissig, entre otros, dejaron poemas sobre capillas silenciosas y abandonadas. Se trata en todos los casos del mismo sentimiento, de la misma visión del mundo sin Dios y sin espíritu que Brull simbolizó en su poema.

Junto a la pérdida de la fe y su sustitución por la poesía, la pérdida del amor es el otro núcleo del libro. En *La casa del infierno* la amada es siempre una amada muerta, una muchacha tempranamente desaparecida. Está dentro de una larga tradición a la que pertenecen la Sophie de Novalis, las vírgenes y Ofelias prerrafaeistas, las amadas de Poe y Silva, las novias blancas de Juan Ramón. Su figura es evocada con un lenguajeseudomístico de «clausto» y «lirio», según el modernismo más convencional¹³.

Brull se inicia, pues, bajo los signos literarios y culturales del fin de siglo: modernismo y espiritualismo. En sus libros siguientes se va a mostrar como un escritor muy distinto, aunque si conviene retener de este primer momento el sentimiento nihilista y la proximidad a la poesía mexicana, que volverán a reaparecer en su última etapa. Federico de Onís, en su imprescindible *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, de 1934, señaló «la gran distancia que hay entre su primer libro, de refinado lirismo posmodernista y su segundo libro, francamente ultramodernista»¹⁴. A continuación trataré de explicar cómo se produjo este cambio, mediante el cual Brull consumió el proceso de aprendizaje y ruptura con el modernismo que vivieron, de una u otra forma, la mayoría de los poetas hispánicos de primera mitad de siglo.

2. VANGUARDIA Y POESIA PURA: POEMAS EN MENGUANTE Y CANTO REDONDO

En 1917 Mariano Brull ingresó en el Servicio Exterior cubano, en el que permaneció el resto de su vida, recorriendo diversos países. Entre 1917 y 1920 estuvo destinado en Washington; y entre 1920 y 1924, en Li-

13. En la citada carta de fecha «10-8-1914», Henríquez Ureña le anunciaba a Reyes que Brull preparaba un primer libro que se llamaría *Interior* (*ob. cit.*, p. 428). Este título quedó para designar un grupo de cuatro sonetos sobre la muerte de la amada. Se podría pensar que en buena medida Brull compuso sus poemas amorosos antes de conocer a Henríquez Ureña y, por tanto, a González Martínez, cuya huella es en ellos mucho menor.

14. New York. Las Americas Publishing, 1961, p. 987.

ma. Durante estos ocho años pudo visitar con relativa frecuencia la isla y asistir a los comienzos del llamado «grupo minorista». El minorismo fue un movimiento muy difuso, a la vez político y cultural, en el que participaron los principales intelectuales cubanos de la década de los veinte¹⁵. Los minoristas mantuvieron una actitud muy crítica ante la situación del país, primero con el presidente Alfredo Zayas y más tarde con Gerardo Machado. Brull, seguramente por su trabajo como diplomático, se mantuvo siempre al margen de cualquier compromiso. Fueron también los minoristas quienes llevaron a Cuba las primeras influencias vanguardistas. Aunque esto sucedió muy tarde; de momento permanecían anclados en el posmodernismo, al igual que Brull, del que se conocen muy pocos poemas de estos años. La mayoría aparecieron en 1923 en la revista *Social*, órgano del minorismo en La Habana, como adelanto de un libro en preparación, titulado *En el peñón del vuelo*¹⁶. A juzgar por ellos, Brull no ha variado esencialmente: continúa profundizando en la línea reflexiva de *La casa del silencio*. Puede afirmarse que seguía siendo un poeta posmodernista en 1924, cuando fue destinado a Europa.

Después de varios meses en Bruselas, se trasladó a Madrid, donde permaneció entre 1925 y 1926, año que creo decisivo para su evolución. España vivía uno de los momentos culturales más intensos de su historia, lo que ya entonces se denominó un nuevo Renacimiento. Brull entró fuzgadamente en contacto con el ambiente cultural madrileño y se vio especialmente influido por la poesía de los jóvenes que con el tiempo se conocerían como generación o grupo del 27. En una entrevista que concedió por esos días al corresponsal de *Social* en España, la única que de él he podido encontrar, se refiere a «la intensidad del nuevo movimiento intelectual, que tiene mayor significación en lo poético»¹⁷, y hace la siguiente declaración: «A mi primer libro, *La casa del silencio*, sigue otro que todavía no publico, *El peñón del vuelo*, que forma puente entre el anterior y el tercero, *Poemas en menguante*, cuyo nombre indica nueva tendencia, avance poético»¹⁸. Y a la pregunta de en qué consiste concretamente ese avance, responde: «Depuración en pensamiento y forma»¹⁹.

En 1926 y al contacto con la poesía española, Brull confirma el cambio de orientación de su estética. Todavía tiene entre manos el libro *En el peñón del vuelo*, pero también tiene, al menos, el título y la intención de

15. Cfr. Cairo, Ana: *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, donde se reúne la documentación más completa sobre el tema. Cabría, sin embargo, añadir a ella un interesante artículo titulado «Declaraciones de los minoristas cubanos», que apareció en *La Gaceta Literaria*, Madrid, vol. 1, n.º 14, Julio 1927, p. 85.

16. Este grupo de cuatro poemas, junto otros tres aparecidos en *El Figaro* en La Habana entre 1917 y 1919, fueron localizados y publicados por Emilio de Armas en su edición (pp. 79-86).

17. Ortega: «*Social* en España. Mariano Brull», en *Social*, vol. XI, n.º 10, octubre 1926, p. 78.

18. *Ibid.*, p. 78.

19. *Ibid.*, p. 79.

Poemas en menguante. En el peñón del vuelo quedó finalmente inédito. Brull no volvió a publicar, que sepamos, ningún otro poema suyo, pues debía encontrarlos desfasados. Lo que si comenzó a adelantar a partir de este momento fueron composiciones que iban a integrar *Poemas en menguante*, su segundo libro. Algunos aparecieron, traducidos al francés por Francis de Miomandre y Paul Werrie, en la «plaquette» *Quelques poemes* (Bruselas, 1925), y otros en distintas publicaciones cubanas: la antología de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro *La poesía moderna en Cuba* (1926), *Social* y la nueva *Revista de Avance*.

Revista de Avance apareció en 1927 y fue la resultante de la labor intelectual de los minoristas²⁰. A través de ella Cuba se abrió tarde y tímidamente a la vanguardia artística y literaria internacional. Estaba animada por un propósito de renovación general, pero no fue portavoz de ningún «ismo», ni ofreció una poesía cubana de carácter definitivamente vanguardista. Cuando en 1928 apareció en París, donde Brull se acababa de trasladar, *Poemas en menguante*, la *Revista* lo anunció con una reseña del poeta Eugenio Florit, en la que se decía: «Poesía pura, ¿existe? Ahí están los poemas de Mariano Brull. Pura poesía. El verso porque sí. Por armonía. Por juego de agua clara. Una interferencia de luces (...). He aquí el modo de la poesía pura»²¹. Brull estaba ya clasificado. Su poesía tenía un nombre con el que entrar en la historia de la literatura: «poesía pura», un término vago y polémico, sobre el que conviene repetir aquí algunas cosas, sin duda conocidas, pero que ayudarán a situar a Brull en su contexto.

En 1925, cuando Brull llega a España, la crítica solía aplicar el concepto de «poesía pura» a la realizada por los jóvenes del 27 y estos solía aceptarla como una expresión adecuada a sus ideales estéticos²². Según Dámaso Alonso, uno de los que con más fuerza rechazaron después el concepto, «al hablar de poesía pura se quería mentar un modo poético que estableciera un filtro donde quedara retenido lo fácil, lo vulgar, lo sentimental»²³. Depuración era entonces sinónimo de antirretoricismo, de antirromanticismo o de deshumanización, según la famosa expresión de Ortega y Gasset, tan tergiversada más tarde. En *la deshumanización del arte*, publicado en 1925, y que Brull no pudo dejar de conocer, se señalaba que «aunque era imposible un arte puro, no hay ninguna duda de que

20. Cfr. Ripoll, Carlos: *Índice de la Revista de Avance*. New York, Las Americas Publishing, 1968; y Lizaso, Félix: «La Revista de Avance», en *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, La Habana, vol. X, n.º 3-4, Julio-Diciembre, pp. 19-43.

21. «*Poemas en menguante*, por Mariano Brull», en 1929. *Revista de Avance*, vol. IV, n.º 30, 15 de enero de 1929, p. 25.

22. Para las siguientes notas me he servido especialmente del completo libro de Antonio Blanch: *La poesía pura española (Conexiones con la cultura francesa)*, Madrid, Gredos, 1976; y de la síntesis de Agustín Sánchez Vidal «La literatura entre pureza y revolución. La poesía», en García de la Concha, Víctor (ed.): *Época contemporánea: 1914-1939*, Tomo VII de *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 668-672.

23. *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 210.

cabe una tendencia a la purificación»²⁴. Sin acudir a antecedentes más lejanos, esta tendencia tuvo su origen en el fondo de las vanguardias: en el ultraísmo, en el creacionismo y, en último término, en el cubismo. Cuando surgen estos movimientos se hablaba de rehabilitar la autonomía de las artes. La pintura y la escultura debían convertirse en plástica pura; la música, en pura armonía. De la misma forma, la lírica debía eliminar lo extraño y parásito: lo anecdótico, lo narrativo o retórico.

Junto al impulso fundamental de las vanguardias, otros dos estímulos contribuyeron a la voluntad general de depuración de la poesía hispánica: la personal búsqueda de pureza llevada a cabo por Juan Ramón Jiménez y las repercusiones del debate producido en Francia entre 1925 y 1926 y que tuvo como protagonistas a Henri Bremond y a Paul Valéry²⁵. Para el espiritualista Bremond la «poesía pura» es la experiencia poética, la inspiración, algo previo al poema, algo misterioso e inefable que se corrompe al expresarse en palabras. Para el intelectualista Valéry lo que cuenta no es la experiencia poética, sino el poema; no hay inspiración, sino fabricación. La pureza no es un estado previo al poema, sino un ideal que hay que tratar de lograr mediante la selección y destilación consciente de los elementos que forman el poema. Este debate tuvo inmediato eco en España y a partir de él se extendió definitivamente la utilización del término²⁶.

Aquí los jóvenes, encabezados por Jorge Guillén, se identificaron con la postura intelectualista de Valéry, un poeta que con su gran prestigio vino a confirmar muchas de las ideas que flotaban en el ambiente. Este es el momento del descubrimiento de Valéry en España, asociado al de su maestro Mallarmé y en paralelo a la rehabilitación de Góngora. Góngora-Mallarmé-Valéry suelen aparecer juntos en los escritos de la época. Son tres ejemplos extremos de disciplina poética, tres estímulos para los jóvenes que tras la aventura vanguardista buscaban, para decirlo con una expresión de Guillermo de Torre, el orden, lo clásico moderno. Hay que recordar que la primera traducción al español de *Le cimetière marin* es de Jorge Guillén, de 1929; y la segunda es de Brull, del año siguiente²⁷. Y podría añadirse que mientras que desde el comienzo de su obra magnífica y

24. *Obras completas*. Tomo III. Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 359.

25. Buena parte de este debate puede seguirse a través del libro de Henri Bremond *La poésie pure* (Paris, Grasset, 1926).

26. Sobre la repercusión del debate en España da buena cuenta el excelente artículo de Fernando Vela «La poesía pura (información de un debate literario)», en *Revista de Occidente*, Madrid, vol. XIV, n.º 41, Noviembre 1926, pp. 217-240.

27. Al parecer, Guillén y Brull solicitaron casi simultáneamente a la poetisa Mathilde Pomés, muy relacionada con escritores hispánicos, que obtuviese de Valéry autorización para traducir su poema (cfr. Patout, Paulette: *Alfonso Reyes et La France*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 525). Guillén se adelantó por poco y su versión fue publicada en *Revista de Occidente* en junio de 1929; la de Brull, en octubre de 1930 por la asociación «L'Artisan du Livre» de París. Véase también el apéndice de Antonio Blanch «Traducciones españolas de obras de Paul Valéry», en *Ob. cit.*, pp. 316-321.

creciente Guillén se apartó de la metafísica y el arte de Mallarmé y Valéry: frente a la Nada, afirma el Ser; Mariano Brull se fue identificando cada vez más con ellas. En 1949 publicó una traducción largamente elaborada, la primera completa en español, de *La jeune Parque*, y los libros que escribe por entonces caen, como veremos, en un nihilismo extremo²⁸.

Así pues, el término «poesía pura» tal como se aplicó en la poesía española de los años veinte, se deriva de la polémica francesa de 1925, del ejemplo Juan Ramón y, en último extremo, de las vanguardias. Lo que guiaba a esta poesía era la intención general de depuración temática y formal a la que aspiraba Brull y que venía sugerida en el mismo título de su nuevo libro: *Poemas en menguante*. Este alude a la reducción del tamaño de los poemas, al abandono de los moldes estróficos, de la rima, la medida y el ritmo, al afán de síntesis y a la liberación de la retórica decimonónica. Operaciones que se corresponden con otros tantos rasgos de la poesía de la época, donde, según Ortega, Mallarmé había cumplido la función de capitán «que ordenó la maniobra decisiva: soltar lastre»²⁹. Mientras en *La casa del silencio* la poesía nace de lo íntimo y de lo sentimental, en *Poemas en menguante* procede de la experimentación y se complace en su gratuidad. El resultado de esta experimentación es doble: poesía intelectual y poesía alógica, la fiesta y la derrota del intelecto, dos tendencias que, como dice Hugo Friedrich, se oponen y coinciden en la lírica moderna y que se encuentran en Brull como caras de la misma moneda³⁰. Para él las fuerzas arcaicas y las cerebrales, lo imaginativo y la abstracción estaban representadas en la poesía española del momento por dos poetas, jóvenes maestros de jóvenes, que también dejaron cierta huella en su poesía: «Los característicos de las dos tendencias son Federico García Lorca y Jorge Guillén, los dos distintos: el primero con entusiasmo imaginativo admirable, Guillén cerebral, inclinado a la abstracción»³¹.

Como ejemplo de poesía intelectual se pueden citar aquellas composiciones de *Poemas en menguante* que toman como motivo elementos simples: la piedra, el aire, la palma o el rayo de luz. Brull intenta expresar la esencia, lo permanente e invariable de cada uno de ellos. Lo anecdótico o circunstancial queda fuera; el yo casi desaparece. Los poemas que comienzan «Piedra —muñón de alas», «Ceniza del cielo —luz», «El polvo —ceniza etérea» parecen contruidos como ejercicios de definición poéti-

28. Al año siguiente de su traducción de *El Cementerio Marino*, Brull adelantó los treinta y siete primeros versos de *La joven Parca* en «Une traduction inédite de Paul Valéry en espagnol», *Revue de Littérature Comparée*, París, vol. XI, 1931, pp. 74-75. La versión completa apareció mucho después en *La joven Parca*, prólogo y traducción de Mariano Brull, La Habana, Orígenes, 1949. Y una nueva edición, con prólogo de Mathilde Pomés, en París, Civilisations du Sud, 1950.

29. *Ob. cit.*, p. 371.

30. Cfr. Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 185-186.

31. Ortega: «art. cit.», p. 78.

ca: la línea inicial se carga de sonoridad y sugerencia, el resto es un proliferación de incisos, de guiones. El lenguaje no fluye, sino que avanza entre interrupciones. La misma tendencia se da en los breves poemas a ráfagas de la segunda época juanramoniana, y en Guillén o en Salinas, que se complacen en multiplicar los paréntesis, las pausas y las rupturas para dar a su poesía un nuevo ritmo más conceptual. En el poema «Allá arriba» Brull se enfrenta al cielo y a la altura, trata de definir algo paradójicamente indefinible: el espacio sin límites y la transparencia.

Huía en el huir de mi mirada:
—aire en el aire, agua en el agua—
desaparecido
en la orilla más clara de silencio:
¡todo arriba! en la paz gragosa y agria.
(Cielo inconcluso. El aire sin contornos.
Todo el paisaje. Lejos. Cerca.
El día en todas partes).
Oreado de petrea soledad
—cristal deshecho de silencio helado—
ya lejos de lo lejos para siempre³².

La tensión y el alambicamiento conceptual, que ya se observan en este poema, lleva a Brull en muchas ocasiones hasta el hermetismo. De esta forma toca el otro lado de su poesía, lo que llamábamos poesía alógica. Un ejemplo conocido es «Verdehalago», un poema dirigido a la sensación y a la fantasía, no a la razón, en el que Max Henríquez Ureña vio la influencia del «Verde verderol» de Juan Ramón y del «Romance sonámbulo» de Lorca³³:

Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.

Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdularia cantárida
Rr con Rr.

Verdor y verdín
verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
de col y lechuga.

32. *Poemas en menguante*, Paris, Le Moil et Pascaly, 1928, p. 4.

33. Cfr. Henríquez Ureña, Max: «Tránsito y poesía de Mariano Brull», en *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, La Habana, vol. VIII, n.º 1-2, Enero-Junio 1958, pp. 57-59.

Rr con Rr
 en mi verde limón
 pájara verde.

Por el verde, verde
 verdehalago húmedo
 extiéndome. —Extiéndete.

Vengo de Mundodolio
 y en Verdehalago me estoy³⁴

Brull anticipa aquí una experiencia poética que ensayó poco después, y que aunque no es nueva dentro de las vanguardias, le debe a él su nombre: la «jitanjáfora», combinación sonora sin sentido lógico, último paso en el camino de reducción conceptual y formal que el mismo título *Poemas en menguante* anunciaba.

Cuenta Alfonso Reyes que las «jitanjáforas» nacieron en 1928, durante las reuniones celebradas por los artistas hispanoamericanos residentes en París. En una de ellas el poeta Porfirio Barba Jacob recordó un juego de palabras de la infancia, que fue aprendido por algunos contertulios. Poco después, en casa de Brull, éste hizo recitar a una de sus hijas pequeñas el siguiente poema preparado para la ocasión:

Filiflama alabe cundre
 ala alulúnea alífera
 alveolea jitanjáfora
 liris salumba salífera.

Olivia oleo olorife
 alalai cánfora sandra
 milingitara girófara
 zumbra utalindre calandra³⁵.

A Reyes le llamó la atención una palabras, que le parecía destacar entre las demás por su especial sonoridad: «jitanjáfora». Y ésta se convirtió en un estímulo que le llevó a probar una vez más su inagotable curiosidad y erudición. A partir de 1929 escribió una serie de artículos en los que recogió y clasificó distintas modalidades de juegos de palabras, y que refundió más tarde el ensayo «Las jitanjáforas», incluido en *La experiencia literaria*. A partir de aquí el término se extendió entre escritores y críticos hispanoamericanos, que lo han aplicado a todo este género de poema o fórmula verbal.

El siguiente libro de Brull, *Canto redondo* (París, 1934), no me parece la obra de reposo y madurez que la crítica ha coincidido en señalar desde

34. *Poemas en menguante*, ed. cit., p. 16.

35. En Reyes, Alfonso: «Las jitanjáforas», *La experiencia literaria. Obras completas*. Tomo XIV, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 197.

su aparición, sino un libro extremadamente desigual. Llevado por su versatilidad y capacidad imitativa, Brull siguió probando fortuna entre diversos modos poéticos en boga en los años veinte y treinta³⁶. *Canto redondo* contiene poemas muy dispares en calidad y estilo, que, sin embargo, pueden englobarse de forma general en esa doble tendencia, intelectual y alógica, cerebral e imaginativa, que señalamos en el libro anterior.

Sus motivos de meditación son ahora el blanco mallarmeano de la página, el desnudo femenino reflejado en el espejo y sobre todo la rosa. Tres poemas, que pasarán a formar parte del siguiente libro, *Solo de rosa*, están dedicados a ella. En el titulado «Epitafio de la rosa», uno de los más acertados y celebrados de Brull, el gesto trivial de deshojar una flor adquiere una insospechada trascendencia: se convierte en la búsqueda, más allá del tiempo y del espacio concreto, de la Belleza permanente:

Rompo una rosa y no te encuentro
Al viento, así, columnas deshojadas,
palacio de a rosa en ruinas
Ahora —rosa imposible— empiezas:
por agujas de aire entretrejida
al mar de la delicia intacta,
donde todas las rosas
—antes que rosa—
belleza son sin cárcel de belleza³⁷.

36. La consideración del libro como obra de plenitud de Brull ha solido ir asociada con la supuesta influencia que sobre él ejerció Jorge Guillén, poeta de la perfección y poeta perfecto. Marta Linares Pérez resume bien esta opinión cuando dice: «Ya el título indica por dónde va a adentrarse su autor. "Canto": voz en alto, alegría, perfección guilleniana. "Redondo": perfección en círculo, forma esférica, completa, cerrada» (*La poesía pura en Cuba y su evolución*, Madrid, Playor, 1975, p. 121). Cuando se publicó *Canto redondo*, Guillén gozaba, en efecto, de gran prestigio. Una verdadera obsesión por su manera poética afectó a bastantes jóvenes. Pero como en otros casos, su influencia real sobre Brull fue superficial y en absoluto dominante. Apenas pasa en algún verso o imagen concreta, de un simple epígrafe o de cierto vocabulario característico. El poema inicial, que da título al libro, «Canto redondo» es un juego humorístico sobre el tema de la luna, que está más cerca del *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones que de *Cántico* de Guillén. Lo único guilleniano que hay en él es la utilización de la décima y el título (que, por cierto, no es el único. El poema de *Canto redondo* «Isla de perfil» bien podría estar inspirado en los versos de *Cántico* «El otoño: isla/ de perfil estricto»). Pero es engañoso ver en este título una cifra de todo el libro. Y lo que es más importante: las obras de Guillén y de Brull marchan, como hemos dicho, en sentido muy diferente.

37. *Canto redondo*. París, Q.L.M., 1934, p. 17. Según Gladys B. Zaldívar (*En torno a la poética de Mariano Brull*, Miami, Asociación de Hispanistas de las Américas, 1981, p. 15), el final del poema remite al tema clásico de la «cárcel de amor» y hay en ellos «una posible influencia de *Altazor*», en concreto de los siguientes versos:

Rosa al revés, rosa otra vez y no rosa rosa
aunque no quiera el carcelero
río revuelto para la pesca milagrosa.

No entiendo lo de la «cárcel de amor» ni alcanzo a ver influencia de los versos citados. De

La segunda línea del libro está representada por el cultivo artístico de lo popular, según el ejemplo de algunos poetas del 27, y por la expresión, algo más personal, de motivos infantiles. Con romances como «Las Marías», «Duelo por Ignacio Sánchez Mejías» (curiosa aportación cubana a la literatura sobre el torero muerto) o «Romance de piedra y viento», Brull participó en la amplia corriente romancista de la poesía hispánica del siglo XX, pero sin demasiada fortuna. Sus romances carecen de la contención, del dramatismo o de la sugerencia que caracteriza los mejores ejemplos del género. Más afortunado se muestra en aquellos poemas en los que la expresión popular va unida a la infantil:

¡Mañanita de vivos colores
—salamandra inquieta de rojo y añil—
ata tus hilitos, hilitos de luz,
al verde fragante del buen pereil!

Por el caminito la hormiga loquea,
y va dando tumbos el escarabajo,
con los pies descalzos como los mendigos,
y al sol, sin sombrero, se pasca el gallo.

¡Huye escarabajo! ¡Huye salamandra!
Si te ve su ojo, negro, azorado:
¡Adiós mañanita de vivos colores,
salamandra roja, verde escarabajo!³⁸.

El pueril dramatismo del poema, acentuado por la abundancia de exclamaciones, su humor blanco y los diminutivos como expresión de ternura, pueden traer a la memoria «Los encuentros del caracol aventurero» o «El lagarto está llorando» de Lorca, incluso alguna composición del primer Alberti. El estilo infantil viene condicionado siempre por el carácter mismo de los motivos elegidos, todos ellos pertenecientes a la naturaleza o fauna diminuta. Un buen ejemplo es «El grano de polvo», microscópico y omnipresente como la shakespearana reina Mab:

tener que señalar alguna relación, podría hacerse con la décima de Jorge Guillén «La rosa»:

Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía,
Tranquilamente futura
.....
Y el aire ciñó el espacio
Con plenitud de palacio,
Y fue ya imposible el grito.

En ambos casos aparece la imagen de la rosa como palacio en el aire la paradójica unión de levedad y solidez. Pero en Guillén el palacio significa la jubilosa plenitud alcanzada por la rosa real; en Brull es obstáculo, aunque bello, que oculta una belleza mayor.

38. *Canto redondo*, ed. cit., p.

Granitos de polvo
 enano señor del mundo.
 perpetuo viajero en el tren del mundo.
 danzarán de los rayos de sol;
 aquí, allá: todo es igual para tí.
 mínimo salteador de caminantes³⁹.

En este tipo de poesía Brull utiliza juegos verbales teñidos de melancolía infantil. Como en «Saltaban los granizos», que constituye una reconstrucción del «non sense» de las canciones infantiles, incluidas por Alfonso Reyes en su amplia clasificación de las «jitanjáforas»:

Roncos, freidores.
 sobre los tejados.
 campanilleantes
 de los ventanales.
 Tímpano y tímpano.
 piedra y brasa.
 calca y recalca
 la lluvia que pasa⁴⁰.

3. LA OBRA DE MADUREZ

Cuando estalló la II Guerra Mundial, Brull volvió a Cuba y siguió trabajando en el Ministerio de Exteriores. A comienzos de 1941 la imprenta habanera del poeta español Manuel Altolaguirre publicó *Solo de rosa*, con ilustraciones de los pintores cubanos Mariano y René Portocarrero. Brull deseaba una edición esmerada, a tono con el breve y singular contenido de la obra, integrada por diecisiete variaciones sobre la rosa⁴¹. Aunque desde su primer libro le dedicó poemas a la rosa, fue en *Canto redondo* cuando vio las posibilidades que le ofrecía el tema. A partir de aquí la rosa se identifica con la idea platónica de la Belleza Absoluta y comienza el juego intelectual de las variaciones.

La flor que va a cantar Brull es siempre una flor ausente: el arquetipo platónico, la idea pura no realizada de rosa, que florece como imagen verbal en el poema.

39. *Poèmes* Bruxelles. Les Cahiers du Journal des Poètes, 1939. Es ésta una colección de poemas de Brull de distintas épocas, traducidos por Mathilde Pomés y Edmond Vandercamen, y publicada con prólogo de Valéry.

40. *Canto redondo*, ed. cit., p. 23.

41. De ellas se habían publicado ya, que sepamos, dos en *Canto redondo* y tres en *Poèmes*.

Apartada, —ya todo amor de olvido—
 y en limpia ausencia recreada,
 la cima de tu hermosura diviso
 nublada por un silencio de ángeles:
 y al acecho de un ágil morir
 en el perenne umbral de la mudanza,
 la imagen —en tu imagen sola—
 ¡rosa total de otro vivir reclamo!

De alba luciente, húmeda, alta,
 y curva ardiente y quieta
 tu forma —azar preciso— se descíñe
 en cauda musical de margen muda
 y unce la almendra de una llama helada.
 En hora rosa se detiene el cielo
 para vivir su eternidad más lenta,
 y una orilla de frescores defiende
 el hueco, sin contornos, de la rosa.

Tesón eterno. Abril inacabado.
 Halo de olor que ronda sobre ausencia:
 espacio en ciernes de la rosa futura
 que el aire rezagado punza⁴².

Esta «rosa desconocida» es también «La rosa sin nombre», poema en el que Brull recupera dos conceptos de origen platónico: la existencia de los nombres verdaderos de las cosas y el olvido de aquella región celeste por la que el alma viajó antes de su caída.

Yo te llamara con todos los nombres
 que supe antes de nacer:
 palabras de tu imagen, traslúcidas,
 presas en mudez luminosa.

.....
 ¡Tú, novia eterna de jóvenes estrellas,
 donde tu nombre es sólo luz
 que aún no ha llegado a la tierra!
 ¡Tú, la sola escapada del nombre,
 en paraíso sin memoria!⁴³.

Sólo uno de los poemas del libro, titulado «A la rosa rosa», se centra en una rosa real, ya florecida, pero precisamente para hacer sentir que ésta es sólo un trasunto, mera apariencia (vive «de sí misma apartada», «sola y otra —y a un tiempo—»⁴⁴), y que la verdadera está ausente. En «La rosa de mi guarda» y en el ya citado «Epitafio a la rosa» está el ansia por

42. «A la rosa desconocida», en *Solo de rosa*, La Habana, La Verónica, 1941, p. 4.

43. *Ibid.*, p. 14.

44. *Ibid.*, p. 6.

volver a contemplar la belleza desnuda de todo velo material. Les sigue «Rosa, inmortal presencia», último poema del libro, donde la prosa se compara con el Sol, símbolo de la Bellza Absoluta en Platón, y se le aplican los mismos términos que Diótima emplea en *El Banquete*.

Tú, sol, incorruptible,
ni mueres ni desmueres,
¡rosa, inmortal presencia,
hueco del tiempo eterno!⁴⁵.

En 1942, después de este breve paréntesis en su país, Brull vuelve a ausentarse y hasta 1956, en que se retira y muere, sigue recorriendo los más diversos destinos: Washington, Ottawa, Bruselas y Montevideo. En este tiempo publica dos libros más, en edición bilingüe francés-español: *Temps en peine. Tiempo en pena* (Bruselas, 1950), con traducciones de sus poemas por Mathilde Pomés; y *Rien que... Nada más que...* (París, 1954), traducido por E. Noulet. Los dos ofrecen una continuidad temática y estilística que obliga a considerarlos conjuntamente. De uno a otro sólo se advierte una intensificación de los motivos. Si *Tiempo en pena* se centra en el tema del tiempo como destrucción; *Nada más que...* lo hace en sus consecuencias: la Nada, la transparencia y el silencio absolutos. *Cabría explicar este nihilismo final de Brull por la situación general del mundo en la Posguerra, que él conocía bien; y de forma más concreta, por el cáncer que sufrió en sus últimos años y que lo llevó a la muerte.*

Después de la Guerra de España y la Guerra Mundial, gran parte de la poesía en nuestra lengua se repartió entre lo que José Olivio Jiménez llamó «la protesta social» y «la pregunta metafísica»⁴⁶.

«Fue una vuelta general al orden —dice Octavio Paz—. Didactismo político y retórica neoclásica (...). Dos libros son representativos de lo mejor y lo peor de este período: el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda y *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza (...). Dos extremos: el sí pasional y el no reflexivo. Un monumento a la locuacidad y un monumento a la reticencia»⁴⁷.

De tener que situar los libros finales de Brull en una de las zonas de esta partición, sin duda esquemática pero orientativa, habría que hacerlo en la segunda y junto a su extremo: el reticente, negativo José Gorostiza.

Brull, que en sus comienzos se mostró tan dependiente de la poesía mexicana, terminó escribiendo de una forma mucho más personal, pero cercana a la de los mejores poetas mexicanos de esos años: Xavier Villau-

45. *Ibid.*, p. 17.

46. «Prólogo» a la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*. Madrid, Alianza, 1979, p. 22.

47. *Los hijos del limo (Del romanticismo a la vanguardia)*. Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 208.

rrutia y José Gorostiza miembros destacados del grupo de Contemporáneos. Más que de influencia, habría que hablar de convergencia de caminos hasta entonces paralelos. Tanto uno como otros se iniciaron bajo la influencia de Enrique González Martínez. No creo que se haya observado que en el primer libro de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*, figura un poema titulado precisamente «La casa del silencio», donde una mansión vacía y desolada es el símbolo del mundo. El y Brull leían a González Martínez y también se leían entre sí⁴⁸. Más tarde se abrieron a todas las corrientes innovadoras europeas y finalmente acabaron escribiendo poemas intelectuales, de lógica delirante y fuerte dramatismo, que tienen como tema el tiempo, la muerte, la Nada.

Después de cantar la belleza intemporal en *Solo de rosa*, el tiempo se convierte para Brull en la gran objeción. No hay en él ningún sentimiento elegíaco; se sitúa ante el fluir temporal en plena tensión intelectual, buscando percibir y expresar el momento mismo del tránsito, fijo en los intervalos, en los instantes en que la realidad se desploma entre el ser y el no ser. Su reino es el mismo que Octavio Paz señaló en Villaurrutia: el reino del «entre». «El entre no está aquí ni es ahora. El entre no tiene cuerpo ni substancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y de las paradojas»⁴⁹. El fantasmal «Tiempo en pena» es el instante condenado a no ser nunca él mismo, sino pasado y futuro, la zona espectral en que las cosas vacilan antes de su completa desaparición.

A la luz del instante terminan las certidumbres y las cosas pierden realidad. Como en los «Nocturnos» de Villaurrutia, los poemas finales de Brull tocan motivos propios de la literatura fantástica. En «Esquina a la noche» el hombre descubre en medio de la noche que es un fantasma: «Era casi nadie en la calle de nadie/azotado por el silencio de las estrellas»⁵⁰. O que es otro. En poemas como «El encuentro», «Sombras», «¿Quién?» o «Yo estoy detrás de mí» aparece el tema del doble como expresión de la duda, del vértigo de la conciencia:

Yo estoy detrás de mí:
 en tierra siempre extraña, sorprendiéndome
 abriendo hueco a mi futuro cuerpo...
 Yo estoy detrás de mí en vigilancia —inerte—
 viviendo bajo las ruinas de mis mudos sentidos.
 ¿En qué gemela imagen me duplico
 y me encuentro solo conmigo mismo?

48. El periodista mejicano Ortega inicia el reportaje citado sobre la estancia de Brull en España, con el siguiente recuerdo: «Méjico, 1917, quizás 1918. Allá, en el patio de nuestra Escuela, mi compañero José Gorostiza, poeta, me habló —primera vez que escuché el nombre— de Mariano Brull, poeta, entonces en el Perú» («Art. cit.», p. 18).

49. Xavier Villaurrutia *en persona y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 84.

50. *Rien que... Nada más que...*, París, Pierre Seghers, 1954, p. 50.

¿Qué me enajena sin romper
 el único perfil que me defiende?
 Yo estoy detrás de mí:
 en la ciega vislumbre de no estar en mi ser:
 ileso, entre el amago de la penumbra virgen,
 y el puente parpadeante que me une a mí mismo⁵¹.

«El poeta —escribe Brull en el críptico prólogo de *Nada más que...*— es el testigo ciego y sordo de ese cataclismo, supremocreador de obras maestras de ruinas»⁵². El tiempo destructor, el tiempo como fuga o ruina se concreta en la imagen del «reloj de arena». En ella parecen contenidos todos los elementos de la concepción temporal de Brull: la arena como residuo de un proceso de ruina, deslizándose entre dos ampollas que perpetuamente tornan el sí en no, el antes en después, lo pleno en vacío, el todo en nada.

Vacila el tiempo en dos —grávido y ágil—
 hacia divinas lentitudes sube
 la escala inmóvil del reposo ileso.
 Torna la hoja del instante. Torna
 al vuelo diáfano de cristal dormido,
 collares de silencio traspasando.
 Cada momento vuelve a su momento,
 y calla, abriendo brecha en lo callado:
 vano ferviente que amontona vanos,
 huecos tenues de huecos transparentes...
 Sin ir y sin no ir. Y sin espera⁵³.

La Nada o el No absoluto, la transparencia y el silencio son el fin de todo cuanto existe y la única respuesta que recibe el poeta en su búsqueda de lo eterno. Así se expresa Brull cuando, desdoblándose, se dirige a sí mismo. «A toi-méme», único poema que escribió originariamente en francés, sirve de portada a *Tiempo en pena*. Lo doy seguido de la traducción que realizó el poeta cubano Cintio Vitier.

Toi qui plonges dans l'éternel
 Et reviens les mains vides,
 Plein d'un oubli qui ne pèse
 Que sur les cils chargés de songes;
 Toi qui de rien combles ta vie
 Pout être plus léger à l'ange
 Qui suit tes pas, les yeux fermés.
 Et ne voit point que par tes yeux:

51. «Yo estoy detrás de mí», en *Ibid.*, p. 64.

52. *Ibid.*, p. 12.

53. «Si-No», en *Temps en peine. Tiempo en pena*, Bruxelles, La Maison du Poète, 1950, p. 54.

As-tu trouvé le corps d'Icare
A l'ombre de tes ailes perdues?
Qu'est-ce qui t'a rendu muet
Parmi les sables du néant,
Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides?⁵⁴.

Tú que buceas en lo eterno
y vuelvas con las alas vacías,
lleno de un olvido que sólo pesa
en las pestañas cargadas de sueños;
tú que de nada colmas tu vida
para serle más ligero al ángel
que sigue tus pasos con los ojos cerrados
y no ve sino por tus ojos;
¿has encontrado el cuerpo de Icaro
en la sombra de tus alas perdidas?
¿Qué es lo que te ha vuelto mudo
entre las arenas de la nada,
a tí que buceas en lo eterno
y vuelves con las manos vacías?⁵⁵.

ALFONSO GARCÍA MORALES
Universidad de Sevilla

54. *Ibid.*, p. 9.

55. *Lo cubano es la poesía*, La Habana. Universidad Central de las Villas, 1958, pp. 327-328.
La traducción apareció también reproducida en la citada edición de Poetas de Brull realizada por Emilio de Armas, pp. 157-158.