



Universitat de Lleida

La Estética en la ética. Poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo

Anna Pont Bonsfills

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

PONT BONSFILLS, ANA M.
Filologia I
09/06/94
94/95 6

LA ESTETICA EN LA ETICA .
POESIA CRITICA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO:
CABALLERO, GONZALEZ, GIL DE BIEDMA,
BARRAL Y GOYTISOLO

Tesis presentada para la obtención
del grado de Doctor por:
Anna Pont Bonsfills

Dirigida por el Dr.:
Pere Rovira Planas

GIL DE BIEDMA Y EL BUEN DESEO

*Nosotros, los más jóvenes, como siempre esperábamos
algo definitivo y general*
(Elegía y recuerdo de la canción francesa, Moralidades)

1. EL POETA

"Y si los del 27 fueron los 'clásicos' de la primera mitad del siglo XX, los del 50 lo son de la segunda"¹. Entre los últimos "clásicos" está un poeta que, tras haberse asegurado un lugar de privilegio en nuestra lírica reciente con una obra de reducido tamaño gestada en el espacio de tres decenios, amordazó demasiado pronto a las personas de su verbo (el mito, también por ello, subía unos enteros) y se fue para no volver en enero de 1990. Siendo el artífice que más ha influido en las nuevas generaciones por su maestría en el cultivo de una poesía de la experiencia (de la que importa su verosimilitud, su cómo se cuenta) que hace del lector su co-partícipe, se me ocurre que él, tan poco amigo de pompas y boatos, se sonreiría escéptico frente a la apoteósica entronización de su figura operada en ciertos encuentros poéticos convocados en Zaragoza (octubre de 1991) bajo el lema incondicional "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"². Porque acaso se acordara de su iniciación vacilante y del instante final en que tuvo que sacrificar terapéuticamente uno de sus entes ficticios que amenazaba con suplantar a la persona inscrita en el Registro Civil, esa sí sujeta a la "sentencia del tiempo". Desde que decidió que la poesía "es lo único que de verdad me importa" pasó por intervalos de vacío mental, de aprensión ("durante años he aspirado a ser un gran poeta(...) Ahora sospecho que no pasaré de aficionado distinguido"³), barajados con otros en que acarició la felicidad de sentirse inteligente. Pero siempre supo que los paraísos, como los olvidos, no suelen durar. Diría después que no quiso ser poeta sino poema, que fracasó su empresa de salvación personal, que ni siquiera había conseguido su propósito de escribir para leerse como si fuera otro. Vida y arte se le rebelan, insuficientes. De ahí que remate su ciclo poético cuando le abandona la sensualidad verbal, todo un estímulo para el que había sido su talante enamoradizo y no obstante dado al

raciocinio ("el deseo de ensueño y la ironía" que caracterizaran al difunto "Jaime Gil de Biedma", quizá el verdadero escritor). La "fe en la gran historia" fue otra peculiaridad de esa voz juvenil que despide en Poemas póstumos, voz tan imaginada como "las rosas de papel" de su poesía, aquel "simulacro de una experiencia real"⁴ que sin embargo nos transmite algo del calor, como un buen deseo, que Jaime quiso y a veces obtuvo para sí mismo. Simpatizamos, en fin, con el yo poemático que diríase desgrana sus confidencias en una reunión de amigos, al tiempo que descubrimos quién sabe qué más intimaciones de nosotros mismos. Gil de Biedma, un clásico de hoy.

Una obra entera dedicó el poeta a urdir su "personaje espectral"⁵, al que prestó su nombre y algunos de sus atributos de clase y sensibilidad, especialmente la dialéctica conflictiva de oscilar entre la nostalgia sacral del unigénito y el impulso (auto)crítico del hijo de vecino, todo en el mismo verbo. Para entender al personaje, para averiguar incluso cuándo se produce la identificación entre el sujeto poético y el autor, hay que acudir primero al hombre. De él nos han dado diversos testimonios sus amigos. Carlos Barral se refirió al similar mecanismo intelectual de ambos, admiró su entereza moral⁶ y le llamó "il miglior fabro". Jaime Salinas evocó su señorío, su esnobismo adrede, su brillante argumentación, su seguridad atribuible "a su entorno y a su pasado"⁷. A Angel González le sedujo su centaurismo mundano, al igual que "una formación y unas experiencias que mi educación de joven pobre no me había permitido adquirir(...)" (él) veía en mí a alguien que había recibido algunos de los palos que a él no le habían dado"⁸. Pero hurguemos en el principio de la vida de Jaime Gil de Biedma y Alba. Vástago de una familia pudiente de origen castellano afincada en Barcelona y vinculada a la aristocracia (entre su insigne parentela se encuentra el rimador de versos Gaspar Núñez de Arce, el ministro de Hacienda de la Restauración Santiago Alba, el escritor Miguel Delibes...) nace en 1929. Crecía Jaime "acostumbrado/ al ejercicio de la irrealidad" como uno de tantos herederos de la estirpe alto-burguesa cuyo egoísmo e insolidaridad describiré, con cierta condescendencia, en *Infancia y confesiones*.

Aunque ricos y monárquicos, sus "padres propicios" tuvieron el acierto de no mandarle a estudiar con los curas. El chateau de la finca familiar salmantina de la Nava fue su "reino" durante la guerra, lo que -a diferencia de sus compañeros citados- determinaría su apego sentimental vitalicio al paisaje de la meseta castellana. El reconocimiento de su felicidad personal

en Intento formular mi experiencia de la guerra suena casi a provocación. A salvo en zona nacional se libraba, por ejemplo, de las truculencias reservadas a los niños bien en la parte roja, de la asistencia a misas clandestinas al estilo de los cristianos primitivos, también del "miedo a las 'checas', a los 'incontrolados', a los que se dedicaban a la caza del cura"⁹. Mucho después de "ganada" la guerra, sus ideas se distanciarían de su experiencia insolente y lírica, por supuesto privilegiada, de la misma.

En 1946 inicia la carrera de Derecho. Pronto entabla amistad con Barral quien, aparte de incentivar su estrenada vocación poética, le conecta con la gente de Laye, revista editada desde 1950 a 1954. Trata a los "mentores" Manuel Sacristán y José M^a Castellet, a Jaime Ferrán y Alfonso Costafreda, más tarde a los Goytisolo, al que habría de ser su "sparring perfecto" -Gabriel Ferrater- particularmente entre 1956 y 1958... Eran jóvenes en proceso de educación sentimental, literaria y política, adictos a la camaradería en una Barcelona europeísta y un punto snob, reflejo de lo que se proponían ser frente al otro centro de poder, el adocenado Madrid franquista. Miembros de la élite universitaria aspiraban, según Barry Jordan, a "realitzar la seva vocació com a escriptors i intel·lectuals. Com que tenien la vida resolta, podien passar-se les hores al bar de la facultat exhibint les seves qualitats en les discussions"¹⁰. Comenzaba a formarse el núcleo poético de la denominada "escuela de Barcelona" (fenómeno que integraba, además, a novelistas, editores, críticos de literatura y arte, arquitectos, etc.) y que pronto cuajaría en un eficaz frente generacional. Mientras tanto los redactores de Laye se decantan irrevocablemente hacia la izquierda, sin parar mientes en el dinero falangista que sufraga la publicación. Lejos aún de significarse políticamente, ni con los opresores ni con los oprimidos, intuyen por lo menos sus íntimas contradicciones: "los más inteligentes, entre los hijos de los vencedores, éramos capaces de construirnos un sistema de inhibiciones que anulara la interpretación que de ella (la guerra) daban nuestros padres, pero no de saltar la barrera y buscarnos otra"¹¹. Domina en estos catalanes lletraferits en ciernes

el sentimiento de grupo generacional, el cosmopolitismo, la fe progresista en el futuro, el convencimiento -hoy, por desgracia, más turbio y agrietado- de que la historia podía, y acaso "debía", ascender hacia metas de mayor justicia comunitaria, calidad técnica de la vida y bondad estética en los frutos culturales. El motor de dicha ascensión era el intelectual, y la razón, el "arma cargada de futuro"(...) Optimismo, pues, ideológico, generacional y, quizás ante todo, biológico¹².

Marcha Jaime Gil a Oxford en 1953 -la cultura anglosajona será crucial en su formación poética- y, desde allí, hará escala en París, reducto paradisíaco de intelectuales concienciados. Rescatemos oportunamente la imagen del "joven sin trabajo/ y con algún dinero" sumido en ingenuas efusiones del espíritu en Ampliación de estudios. Renunciando a ser diplomático (de carrera, queremos decir), se incorpora en 1955 al "capitalismo de empresa familiar" o la Compañía General de Tabacos de Filipinas; resulta fácil imaginar las tentaciones escapistas del infortunado heredero tal como se nos plantean en Las grandes esperanzas. 1956 es un año capital en su vida, de la que da buena cuenta en el diario cuya redacción inicia en Filipinas (correspondiente al período enero-mayo de su estancia en este país, del que volvería compenetrado sentimentalmente "un punto más allá de lo que mi padre prescribiera") y concluye en la Nava a raíz de su convalecencia de una tuberculosis en el verano-otoño. El valor íntimo, documental y metaliterario de estas páginas, reelaboradas a posteriori (contra la inmediatez de los diarios barralianos), no tiene desperdicio. Hubo una primera versión titulada Diario del artista seriamente enfermo dedicada a la memoria del padre, que vio la luz tras la muerte de aquél 18 años después. Más tarde autorizó la salida de la versión sin autocensura, muy ampliada, que no quiso publicar en vida de su madre, Retrato del artista en 1956. No recalaremos aquí en los pormenores de su homosentimentalidad, rasgo que individualiza más si cabe su condición mixta de poeta y abogado. En el terreno privado, la vida nocturna de Manila constituye un hortus libertatis (porque ser homosexual en España, donde la censura tachaba pácatamente el vocablo, exigía una reserva fundada¹³) para este vitalista a ultranza que, en nombre del amor y el rijo, suma a la vieja mala conciencia de clase la mala conciencia racial. Uno de sus devaneos eróticos termina en imprevista vivencia de una situación-límite, cuando acepta pasar toda una noche "preso" en un tugurio miserable:

Entonces algo me dejó aterrado: descubrí que yo me iría. Me iría de allí, me iría al Hotel, me iría de Hong Kong, me iría a Manila, luego a España. Y en el Hotel y en Manila y en España y en cualesquiera otros sitios a donde fuera, me tumbaría en una cama, tendría un cuarto de baño y una maquinilla de afeitarse, una silla para sentarme y un libro que leer. Otros en cambio saldrían por la mañana, al tiempo que yo, pero no se irían. Cuando llegase yo al hotel ya estarían ellos en el trabajo, y a la noche siguiente, cuando yo me desnudase ya, rico otra vez, ellos entrarían otra vez allí, se arroparían en la misma pelliza nauseabunda, se dormirían otra vez rendidos, instantáneamente(...)

Desde aquella noche han pasado más de dos semanas. Procuero no recordarla demasiado, es una pesadilla cuya realidad voy aplazando; duele todavía y el día en que deje de dolerme habré dejado de ser una persona decente¹⁴.

Sigamos con el diario, del que espigaremos los momentos relativos a una progresiva toma de conciencia. Tiene noticia de la represión subsecuente a los sucesos de febrero de 1956, pero se muestra todavía confiado en la resistencia. Luego, al caer en sus manos un recorte de la prensa franquista -"La conjura tiene nombres"- referido a lo mismo, carga contra el sistemático pretexto gubernamental del demonio comunista mientras le asalta el afán de exiliarse; concluye: "Ignoro si alguna vez seré comunista, pero soy decididamente un compañero de viaje y ahora con más vehemencia que nunca"¹⁵. A su vuelta de Filipinas pretende ingresar en el PC e insiste en 1958 (le presentan Sacristán y Luis Goytisolo), mas es rechazado por sus inclinaciones amorosas, lo cual, según Salinas, "provocó un desconcierto y una cierta cautela entre algunos acerca de la validez de ese organismo"¹⁶. Pero en 1956 participaba Jaime Gil de la euforia colectiva. "Ahora existe el sentimiento de que esto puede acabarse", manifiesta en carta a María Zambrano, la escritora republicana exiliada que en Roma le había relatado el emocionado canto multitudinario de "La Internacional" en la Piazza del Popolo, relato que además de "dignificarle" le había hecho recaer en la poesía tras su decisión de no escribir durante un año. Claro que también se tomaba con bastante desenfado lo de su "carrera resistencialista". En carta a Barral declara estar escribiendo un poema en romance sobre España (Desde lejos), no sin reparos ("yo mismo me río cuando pienso en lo que estoy haciendo"); dos años después le notifica la publicación en L'Unità de su Piazza del Popolo: "Esto es ya como ingresar en la 'Compañía Internacional de coches-cama y de los grandes resistencialistas europeos'! En secreto te diré que yo aspiro a desplazar a Celaya"¹⁷. Entre bromas y veras, lo cierto es que en 1956 elabora el grueso de la 3ª parte de Compañeros de viaje, la de los poemas sociales de sesgo objetivista, con la conversión del protagonista incluida que, en criterio de Pere Rovira, "por la misma manera de presentarla, quizá no resultaba del todo convincente"¹⁸, aun a pesar de la buena fe que asiste al autor ("van a dar nuestra hora", proclamará en Canción para ese día).

Hay vestigios en el diario de roces entre el poeta y su clan familiar. Ya en España, una vez diagnosticada la enfermedad, cuenta el agobio de sus visitas al médico: "En automóvil, en compañía de mi madre, debo de ofrecer la viva imagen del odioso burguesito proustiano"¹⁹. Se nos antoja "el artista" un retorcido émulo del Proust de la madalena (Sartre había descrito el individualismo burgués proustiano mediante la metáfora del guisante metido en la lata de guisantes, símbolo de

la incomunicación, en ¿Qué es la literatura?, convulsionante libro aparecido en 1948) cuando, acérrimo sensualista, muta lo del sabor por el olor: "El olor a diario y el olor a pobre cambian mucho de país a país"²⁰. Igualmente practica la subversión en casa, defendiendo la pervivencia del comunismo "para reventarles la alegría". La crítica a la propia clase -que inicia en la 2ª parte de Compañeros de viaje en un tono que mantendrá en Moralidades-, clave de esa mala conciencia tomada de los poetas treintinos ingleses que Biedma introduce como tema literario en nuestros pagos, es palpable en pasajes como éste:

Y mi madre -que pasa por ser una persona notablemente recta, y de verdad lo es- hubiese querido, hace unos días, que negaran la entrada en España a un puñado de exiliados procedentes de la Unión Soviética, en nombre de no sé que remota posibilidad de qué remota amenaza para ella y su marido y sus hijos y su casa y su encantadora seguridad²¹.

A estas alturas biográficas, me parece oportuno esbozar un croquis de la Barcelona de los bares y las casas particulares que sirven como puntos de encuentro al grupo de amigos. En su estudio historiográfico de La escuela de Barcelona, Carme Riera enumera y fecha un hervidero de tertulias. La del bar de la Facultad y la del Turia son las más antiguas. Las reuniones en el Boliche coinciden con las primeras salidas al extranjero, interregno entre la licenciatura y "el momento de empezar a devolver la inversión", en frase de Rovira. En el Cristal-City se llegó a comentar ampliamente el nº de Les Temps Modernes dedicado en 1955 a la izquierda; desde allí algunos contertulios se adentran en el bajo vientre urbano pertrechados con las armas del alcohol, la lectura de Baudelaire y la militancia filomarxista, si bien en el caso de Jaime (a la par con Juan Goytisolo, aunque sin la indefinible impostación malditista de éste) al mero morbo del turismo canallesco se antepone la premura de dar libre curso a la "nostalgia de la boue". En el Bar Club, Castellet se ocupa de aleccionar a los presentes sobre la validez del compromiso, lo que influye sobremanera -a juicio de Riera- en la nueva orientación de los poetas del grupo. Por aquel entonces, la célula universitaria del PC encarga a Gil de Biedma en 1957 por lo visto "para ser impreso en octavillas y repartido con motivo de la huelga de tranvías"²². Convendría sacar ahora a colación la implacable y malévola novela de Juan Marsé, Últimas tardes con Teresa, que levantó una marejada de controversias²³. A Marsé, intenso amigo de Jaime pese a todo, no le hizo falta pisar la Universidad para percatarse de la inoperancia conspiratoria de unos "señoritos de mierda" que creían estar poniendo en peligro al sistema cuando, a menudo, confundían la calentura ideológica con la otra. Salvando las

naturales distancias, no resisto el impulso de transcribir por extenso un venenoso párrafo de obra tan memorable que invitaría a leer, mejor, como una llamada de atención frente a ciertos excesos e imposturas:

Crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá, abnegados, indefensos y resignados, llevan su mala conciencia de señoritos como los cardenales su púrpura, a párpado caído humildemente, irradian un heroico resistencialismo familiar, una amarga malquerencia de padres acaudalados, un desprecio por cuñados y primos emprendedores y tías devotas en tanto que, paradójicamente, les envuelve un perfume salesiano de mimos de madre rica y de desayuno con natillas: esto les hace sufrir mucho, sobre todo cuando beben vino tinto en compañía de ciertos cojos y jorobados del barrio chino. Entre dos fuegos, condenados a verse criticados por arriba y por abajo, permanecen distantes en las aulas, impenetrables, sólo hablan entre sí y no mucho porque tienen urgentes y especiales misiones que cumplir, incuban dolorosamente expresivas miradas, acarician interminables silencios que dejan crecer ante ellos como árboles, como inteligentes perros de caza olfatean peligros que sólo ellos captan, preparan reuniones y manifestaciones de protesta, se citan por teléfono como amantes malditos y se prestan libros prohibidos²⁴.

Estábamos en el tema de las tertulias. También éstas tenían lugar en los domicilios particulares: la casa del matrimonio Barral, secundando el ejemplo de los Aldecoa en Madrid, el chalé de Jaime Salinas y el sótano de Jaime Gil, disponible para los amigos desde 1958 a 1964. En aquel "sótano más negro/ que mi reputación" hace ya mella el desencanto político después de tantas veladas de acaloradas discusiones, aunque los ánimos se enardecen ocasionalmente con eventos tal la ejecución de Grimau o la firma de las típicas cartas de protesta, gesto que por otro lado seguía vinculando a los jóvenes intelectuales con sus predecesores²⁵. El "espectáculo de la inteligencia" asumía el protagonismo, ya a cargo de Gabriel Ferrater, ya del propio Jaime, indiscutibles dueños del ruedo. Atestigua Barral: "alguien había dicho que aquella sala con divanes y caquetteuses estaba aculotada de conversaciones como de alquitranes la cazoleta de una pipa"²⁶.

En 1959, tras unos años de desarrollo económico caótico, el Gobierno opusdeísta devalúa la peseta. El Plan de Estabilización favorece el boom turístico pero incide negativamente en los trabajadores, que se ven obligados a emigrar a las grandes ciudades españolas (Madrid, Bilbao, Barcelona) o a los países del Mercado Común. Noche triste de octubre, 1959, dedicado precisamente a Marsé poco antes de tratarle, es un dato a favor de la solidaridad biedmaniana con respecto a la masa anónima urbana para la que corren tiempos difíciles, igual que Barcelona ja no és bona... hace recaer ahora el buen deseo -"que es una mezcla de la visión racional y de la sentimental y refleja la actitud moral", según Gonzalo Corona²⁷- en el relevo de clases a

fin de que la resquebrajada Laya patricia pertenezca un día a sus xarnegos. "El Plan de Estabilización fue para los intelectuales disidentes el primer paso hacia el desengaño. Este fue especialmente el caso de los que militaban en el Partido Comunista, que a partir de 1960 empezaron a perder la esperanza en cualquier tipo de cambio social"²⁸. Jaime Gil reconvierte el desengaño frente a la revolución aplazada en desparpajo en el poema que pone al frente de Moralidades, En el nombre de hoy, donde no sólo se desmarca de la un tanto convencional parte 3ª de Compañeros de viaje sino que hace un recuento de sus cómplices -Mangini habla de "clanismo de la clandestinidad", por supuesto masculino-, calificados de "señoritos de nacimiento/ por mala conciencia escritores/ de poesía social". Sorprende de cualquier modo la distinta tonalidad de las dos únicas composiciones que escribe ese año, Noche triste de octubre, 1959 y En el nombre de hoy.

Tres acontecimientos más se inscriben en la órbita pública del poeta en 1959. En febrero visita con "el grupo" la tumba de Antonio Machado en Collioure. En mayo acude a las Conversaciones poéticas de Formentor, cuyo "calor" (la amistad, la charla, la poesía) immortalizará en un poema de igual título. Como datos de interés, señalemos que el Gobierno vetó la presencia de Jorge Guillén en la isla a tenor de la reciente publicación de su Maremágnun, que varios poetas enviaron cartas de adhesión (Altolaguirre, Prados, León Felipe -éste último renegando de su lírica imprecatoria, extraño documento²⁹) y que, de entre las diversas tesis poéticas defendidas, Jaime Gil y Barral se mostraron partidarios de conciliar novedad y tradición. En octubre, obedeciendo a razones de promoción artística y de credo político, lee en el Ateneo madrileño, acompañado de Barral y J. A. Goytisolo, algunas piezas de Compañeros de viaje. Los "poetas industriales" dan por terminada su visita con la asistencia a "un acto, convocado por la oposición, en el cementerio civil de Madrid en homenaje a Pablo Iglesias y Pío Baroja, el día de difuntos"³⁰, hecho que evocará en otro poema.

En los años siguientes compagina sus obligaciones profesionales con su esporádica presencia en el comité de lectura de Seix Barral, en varios jurados de premios literarios y en distintos actos subversivos (v. g. la lectura de poemas en el homenaje que la Universidad de Barcelona tributa en 1961 al poeta proscrito Miguel Hernández...). Continúa elaborando las composiciones de Moralidades, en algunas de las cuales informa, según vimos, sobre actividades disidentes, lo que le vale el mote de "poeta-reportero" por parte de Mangini ("es uno de los

mejores 'cronistas' poéticos en la posguerra"³¹). El recuento de la propia vida (la mala conciencia irá siendo desplazada por la presión temporal que revierte en otro tipo de conflicto interno, de modo que "el protagonista de Moralidades ya no 'quiere' ser realista, como el de Compañeros de viaje, sino que 'tiene' que serlo"³²), la veta erótico-elegíaca y la crítica política vuelven a darse cita en el libro, desapareciendo en el próximo la preocupación por la Historia colectiva. Mas, antes de plegarse al imperativo de una nueva realidad vital, Jaime había arriesgado bastante en Compañeros de viaje (contra la propia clase y a favor de la clase opuesta, la conversión, un poema de encargo, la esperanza revolucionaria...). En Moralidades -nótese la continuidad de intenciones, con o sin ironía, en el título- habló de reivindicaciones sociales y políticas, del innominado Plan de Estabilización, de convocatorias de signo opositor, de vidas marginales, de la cárcel, de la huelga minera asturiana en 1962, de la invasión de Cuba, de una sórdida posguerra, de la guerra, de cómo se pasó de esperar la revolución a descreer de ella, etc. Hay quien pronostica que sus poemas sociales no quedarán³³. Voces más autorizadas, no atacadas de presbicia intelectual, han intuido que sí. Se atribuye a Gil de Biedma la creación de "un subgénero dentro de la poesía social: los poemas de crítica a la burguesía y proclamación de desclasamiento que se inscriben en la tradición del obrerismo de izquierdas"³⁴. Matiza Riera que el sujeto poético biedmaniano acepta la "ambivalencia que supone ser burgués, pertenecer a la clase dominadora y pretender estar con los de abajo, los proletarios, sin renunciar a una serie de privilegios o ventajas sociales"³⁵. Rovira hace hincapié, por último, en el tono menor paradójicamente dignificante localizable en diversas piezas de este calibre:

el impulso solidario es interior(...) y en las antípodas del discurso alocucionador y la suplantación de voces: esta discreción es quizá el mejor argumento en favor de la entereza moral y la honestidad de una poesía que sabe llegar a lo público a través de la autenticidad de lo privado³⁶.

En 1964, al mudarse del sótano de Muntaner, presiente Jaime Gil el final de su juventud, esto es "el abandono de todo un mundo, de la alcohólica fraternidad cotidiana, de las charlas interminables, de la vida nocturna, del 'grupo'"³⁷. Pasada la barrera de los treinta, observa cómo decae el instinto gregario coincidiendo con la distensión en el entramado de relaciones, la pérdida de fe en el arreglo inminente de la res pública y los primeros avisos de la biología descendente, cuyas tiranías le sumirán en un paulatino ensimismamiento. Las últimas conversaciones de sordos ubicadas en el sótano, en pleno apogeo

de la gauche divine, serán reemplazadas en parte, al menos, por las "cenizas de puntos y comas"³⁸ con que el alto ejecutivo Jaime y el editor Carlos se avienen a departir ilustradamente de literatura y de "la vida en general". Entramos en el dominio de Poemas póstumos, cuando desaparece la apoyatura del destinatario en el texto (los amigos, compañeros de viaje en la disidencia y la escritura) y el protagonista se queda a solas con la edad, monologando consigo. Para seguir vivo, como hiciera Goethe con su Werther, el yo ha inmolado a su alter ego; ya sin él, no habrá más poesía. "De la vida me acuerdo, pero dónde está", se pregunta el superviviente en De senectute, obstinado en representarse más viejo de lo que es. El protagonista de Compañeros de viaje "a menudo pensaba en la vida"; el de Moralidades hablaba de ella; el de Poemas póstumos percibe, dolorido, "que la vida iba en serio", aunque a veces den ganas de morir recordándola. "Vida" e "instante" son palabras que están reveladoramente presentes, las dos, en demasiadas composiciones³⁹, connotando quizá la obsesión de Gil de Biedma por atrapar una sucesión de momentos de su vivir moral o incluso la lucidez de percibir lo efímero de los paraísos terrenales y que la vida, su calor de vez en cuando, fue el mejor de todos ellos. Me gustaría creer que a Jaime, tan afecto a practicar "el buen deseo" en beneficio de otros, la dichosa vida le hizo justicia, que le prorrogó su endiablado partidismo por la felicidad más allá de lo que sus Poemas póstumos pregonan. Quisiera creer, en definitiva, que la imagen que de él recupera el amigo Marsé le hace justicia:

Hablo de esas prisas que en Jaime no son otra cosa que una retórica de la felicidad, una disposición cordial del adolescente que hemos sido y que nos acompaña un buen trecho en la madurez: de pronto, la excitante convicción de que, dentro de un momento, en alguna parte, cerca, lo vamos a pasar muy bien; y al mismo tiempo el deseo de prolongar esta convicción porque no estamos dispuestos en absoluto a dejar de pasarlo bien aquí y ahora...⁴⁰

2. LA POETICA

Antes de pasar al análisis de las piezas escogidas de Compañeros de viaje y Moralidades, es preciso efectuar un seguimiento de la presencia de Jaime Gil de Biedma en las antologías y revistas de la época (recuperando algún poema luego repudiado por el autor) así como tantear sus deudas culturales, la relevancia del espontáneo taller literario y de la figura de Gabriel Ferrater en ese grupo catalán que lucha por abrirse paso, su enjuiciamiento en tanto intelectual de izquierdas de una realidad artística y socio-política, la dimensión metaliteraria de su obra poética completa y, finalmente, la ubicación en ella de sus distintos libros.

Una selección de sus primeros poemas aparece a comienzos de 1958 en la revista Europe, en su nº dedicado a las letras españolas actuales en el que acoge preferentemente a poetas de inclinación marxista. Está representado asimismo en el monográfico de Cuadernos de Agora de 1959, en cuya presentación destaca Bousoño la calidad "revolucionaria" de Claudio Rodríguez y la del nuevo grupo catalán, definido por "el empleo de una ironía extraordinariamente trabajada desde el punto de vista literario y con muchos elementos implicados y tácitos"⁴¹. También en la antología castelletiana, editada en la colección Biblioteca Breve con diez años de retraso, en cuya "maniobra de taller" intervino junto con Barral y J. A. Goytisolo. Incluye el volumen, fechadas como sigue, estas composiciones suyas: 1956, las resonancias políticas de Piazza del Popolo; 1959, Infancia y confesiones y Vals de aniversario (la asunción de la propia clase y lo sentimental); 1961, Noche triste de octubre, 1959 y Un día de difuntos (la preocupación social y el parlamento civil); 1964, El juego de hacer versos o el adiós a los postulados del compromiso poético. La antología de Darío Puccini, cuya finalidad estriba en "documentar y fijar un momento crucial de la historia de la poesía contemporánea"⁴², emplaza Por lo visto y A propósito de Asturias en el apartado que les es propio, "La resistencia".

Gil de Biedma participa en 1961 en Homenatge a Todó (libro imprimido por la misma editorial que ese año le edita sus 4 poemas morales y, antes, Compañeros de viaje), pintor al servicio del realismo social que además estuvo presente en el jubileo machadiano de 1959; cede para la ocasión Trompe l'oeil. Por esas fechas colabora en el cuestionario que Rubén Vela formula a sus 8 poetas españoles, concesión que tiempo después declinará hacer

a Batlló y a Hernández en sus respectivas antologías. Aporta en este caso los textos Prólogo (o sea, En el nombre de hoy), Albada, Un día de difuntos y Elegía y recuerdo de la canción francesa. Una vez más prestaremos la debida atención a las declaraciones biedmanianas inscritas en un libro no suficientemente divulgado. Acorde con las teorías del antólogo Castellet, Jaime Gil dice sentirse inserto en la tendencia del realismo histórico. Afirma: "la poesía me parece una tentativa -entre otras muchas- por hacer nuestra vida un poco más humana, un poco más inteligible(...) (y que aspira a) expresar la relación en que mi subjetividad se encuentra con respecto al mundo de la experiencia común, compartido por mí con otros seres humanos"⁴³. Preguntado por la función de la poesía en nuestros días, responde que antes conviene remover los fundamentos de la sociedad que los de la actitud literaria misma, "una tarea en que los poetas hemos de participar(...) en nuestra otra calidad, mucho más radical, de simples hijos de vecinos". Prosigue su intervención inventariando los influjos (Machado, Celaya, Otero) que obran tanto sobre los poetas jóvenes como sobre su obra: la generación del 27 y especialmente Guillén, los poetas ingleses treintinos y en particular Auden, el Baudelaire de los Tableaux Parisiens... Termina con la enumeración de autores comprometidos; entre ellos una poetisa que también citan en idéntico lugar González y Crespo: "Los poetas españoles que hoy en día siento más afines son, entre los mayores, Alberti y Cernuda; entre los que han venido después, Gloria Fuertes y Gabriel Celaya". Posteriormente, en la encuesta de 1969 de Cuadernos para el Diálogo escogerá estos tres libros como los más significativos de la poesía de posguerra: La realidad y el deseo, La casa encendida y Ancia, en un orden de prioridades, como se ve, diferente.

En 1962 da un texto circunstancial a España canta a Cuba, 18 de abril (Durante la invasión). El poema-homenaje A un maestro vivo (procedente de la 3ª parte de Compañeros de viaje y a la cabeza del tríptico Desde lejos, bloque suprimido del poemario en ediciones posteriores), en agradecimiento a la lección machadiana, pasa a Versos para Antonio Machado (la pieza -cuyo examen omitiré a tenor de su exigua entidad- figuraría también en las revistas Peña Labra y Cuadernos de Ruedo Ibérico). Continúa su aportación a la tópica social con Y era el demonio de mi sueño el ángel, en la sección "España amarga" de la antología de J. L. Cano, El tema de España en la poesía española contemporánea. En el prefacio explica Cano su propuesta de aunar dos vertientes, la "preocupada" y la del canto a la España física, prescindiendo de la poesía "que pone una clara intención

de propaganda política, sea la que fuere"⁴⁴, excusa que tal vez justifique la ausencia de la punzante Apología y petición. Puesto que Desde lejos (romance estructurado en tres partes tituladas a partir de versos del cantor de Castilla: I. En el umbral de un sueño, II. Y era el demonio de mi sueño el ángel y III. Los gallos de la aurora) se suprime de la edición de Las personas del verbo por la excesiva impronta guilleniana y machadiana, según el poeta, revisaré ahora lo fundamental del tríptico tal como aparece en la malagueña revista Caracola, (octubre 1959-enero 1960), nº 84-87 dedicado a A. Machado, donde, por cierto, hallamos la menos aristocrática firma "Jaime Gil Biedma". La parte I presenta cierta tonalidad simbolista en la descripción impersonal de un estado de duermevela hasta el momento del despertar ("Y de repente una vuelta/ seca/ -los ojos del alma-/ y toda el alma contempla"). La II, incluida en el libro de Cano, combina enfáticamente el tópico del laus hispaniane con alusiones a la amenaza de la Historia reciente (la "civil injusticia") en un final esperanzado: "¡Ay España, tu hermosura/ qué de llantos acarrea!". La III, que recoge en su lema los gallos que turbaron a tantos poetas sociales, constituye la simbólica expresión de la fe revolucionaria con visibles ecos machadianos. Hacen acto de presencia la "plaza", las "noches", la "primavera", la certeza de "los muertos y las piedras", los "muros que a mí no me encierran"... En el plano retórico hallamos anáforas y reduplicaciones, incisos parentéticos, paranomasias ("mucha torre, mucha tierra"), metonimias ("más allá quedan los días/ y días, manos obreras,/ pensamientos que interrogan" -los sustantivos subrayados designan, al parecer de Sánchez Reborado, la unión de proletariado e intelectualidad contra la dictadura⁴⁵) y los encabalgamientos de la estrofa conclusiva (véase el tópico de la *semilla vivificadora*) como si por fin se desbordase el sentimiento al compás de la sincopada acción de llorar: "y lágrimas, lágrimas (lágrimas/ de coraje, porque aún queda/ fuerza a tus hijos, verdor/ en tus eras)".

Su poética transcrita en Poesía social de Leopoldo de Luis se reparte en dos momentos. En el primero recupera algunas ideas expuestas en la antología de Vela y añade una declaración novedosa: "Para mí, el poema empieza en una composición de lugar y acaba en una síntesis: la invención de esa relación significativa"⁴⁶. Gonzalo Corona, quien ha estudiado la estructura usual de las composiciones biedmanianas (distingue estas fases: introducción, composición de lugar, desarrollo y síntesis), nos da la clave del proceder del poeta: "En el poema deben quedar explícitos no sólo los hechos o los objetos(...), sino también el significado que tienen"⁴⁷. En un segundo momento

Gil de Biema arguye que su poesía pretende no la comunión sino el diálogo, para lo cual "el poeta debe situarse a una cierta distancia de su lector -de su interlocutor- y a una cierta distancia de sí mismo". Pedro Provencio apunta el interés del poeta en desacreditar la función identificadora que actúa tanto como rémora para la poesía contemporánea como para aquella otra social que "fue en gran parte simbolismo vulgarizado"⁴⁸. A esta remozada concepción poética (el hablar de manera no afectada, suscitando en el lector un distanciamiento que le ayude a pensar) hace escaso honor, sin embargo, el primero de los poemas recolectados por Leopoldo de Luis, La lágrima, a la que siguen Infancia y confesiones y Barcelona ja no és bona...

En 1966 paga el obligado peaje a La poésie ibérique de combat con El miedo sobreviene, Apología y petición, Asturias, 1962 y En el castillo de Luna. Dos años después, Batlló le recluta para su antología, mas, como dijimos, Biedma no contesta a sus preguntas. Batlló divide en 6 grupos temáticos las piezas de los vates antologados, pertenecientes a la 2ª y 3ª promoción: la elucubración lingüística, el pasado personal contemplado con sentido crítico, la solidaridad humana en una dimensión genérica, el amor, la voluntad revolucionaria ("por cuanto no pretende ni proclama la protesta contra una serie de injusticias, hipocresías o crímenes cometidos por la sociedad moderna occidental, sino que, yendo más allá, señala esto como consecuencia lógica del sistema e intenta sentar las bases de un orden nuevo"⁵⁰) y la intención política. Si en el 5º bloque encontramos poemas biedmanianos un tanto dispares (En el nombre de hoy junto a El arquitrabe, por ejemplo), en el 6º Apología y petición nos parece un óptimo exponente. En 1970, 40 poemas selecciona su Noche triste de octubre, 1959. Este año J. P. González Martín incluye en su estudio-antología un muestrario panorámico de la obra biedmaniana, previo aviso de que su moralización "probablemente no sea muy ortodoxa, pero no cabe duda que los elementos empleados son, estética y prácticamente, eficaces"⁵¹. En su florilegio de 1971 Martínez Ruíz intenta apresar el sustrato de la estilística del barcelonés en su mezclanza de lenguaje conversacional y lírico: "En el fondo, la rebeldía contra los valores estimados y contra el intimismo, juzgado como egoísta, busca la participación con los demás, según un entendimiento relativista del hombre y de las cosas"⁵². Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea, compilación de M. Mantero en 1973 reuniendo, entre otros, a los nombres más concienciados de la 2ª generación poética, cuenta con De aquí a la eternidad en el sub-apartado "Inflación y lujo".

Tenemos en 1976 la Antología parcial de Jaime Ferrán, basada en criterios geográficos (el Sur sensorial versus el Norte conceptual). Según el autor el denominador común de los 8 poetas catalanes elegidos (L. Gomis, E. Badosa, C. Barral, J. A. Goytisojo, J. Gil de Biedma, A. Costafreda, J. Folch y J. Ferrán) radica en el paisaje mediterráneo, una tradición bilingüe, la voluntad de superación formal, la apertura a Europa, el culturalismo, la preocupación social/civil y la ironía inseparable del ámbito urbano. De su caracterización de la poesía biedmaniana destaco unas elocuentes palabras: "Sus adhesiones sociales o sentimentales se explicitarán a menudo con una suerte de rabiosa intensidad dentro de una dicción que le convierte en un poeta ciertamente complejo"⁵³.

Antonio Hernández reconoce en su antología de 1978 la valía agitacionista del grupo catalán, aplicado a la tarea "de 'roer el santo por la peana', actitud que debía llevar adherida una gran dosis de ironía, de sarcasmo, de acritud elástica, de causticidad y de crítica velada"⁵⁴. En Jaime Gil, quien "tiene una ligera precisión escéptica y como un seguro convencimiento de que no va a poseer lo que desea por más que la vida se lo brinde", ve ejemplificado el azote antiburgués en forma de "un remordimiento de clase sarcásticamente expuesto y una abierta insolidaridad con el agravio de los imperialismos, lo sean económicos o moralistas". Del paralelo libro de García Hortelano nos llega la impresión de un compañerismo generacional fundado en el amor al oficio y las buenas maneras; precisamente el motivo de la amistad, "el único de los sentimientos tratados a la manera clásica, ingenuamente" -el antólogo dixit- alcanzará las máximas cotas en los versos del barcelonés. En idéntico año se ubica Poesía castellana de cárcel de Balcells, donde no podía faltar En el castillo de Luna.

De las antologías vamos a las revistas. Nuestro autor, que comenzó a publicar su poesía en Laye en 1951, seguiría haciéndolo profusamente en Papeles de Son Armadans. Aquí aparecen en 1956 La lágrima y Piazza del Popolo; en 1958 poemas de la sección entonces titulada "Para vivir aquí"; en 1960 Conversaciones poéticas; en 1961 una muestra bajo el rótulo "Coplas morales", adjetivo reincidente en su contribución de 1964, "Dos poemas morales" (por no hablar de 4 poemas morales y de las Moralidades). Aparte de las publicaciones mencionadas al principio de este apartado -y las que sin duda olvidamos-, Gil de Biedma se prodiga en otras más afines a la corriente realista. Así presta De aquí a la eternidad (1961, nº 6) y Elegía y recuerdo de la canción francesa (1963, nº 9) a Poesía de España;

en el suplemento "Poesía del mundo", donde descubrimos composiciones del argentino Rubén Vela y del holandés Jean Lechner, traduce a Louis McNeice y Stephen Spender. La primera entrega de La Trinchera (en cuyo consejo editor están los mismos que urdieron la antología 20 años de poesía española, junto a personalidades tan llamativas como Alfonso Guerra o un colectivo denominado "mozárabe 1962"), dedicada a Rafael Alberti, acoge su Barcelona ja no és bona... También en 1962 coopera en el nº 6-7-8 en homenaje a Cernuda de la revista valenciana La caña gris, esta vez con un artículo reivindicador de la contemporaneidad del andalúz, basada en su innovador tratamiento "de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal"⁵⁵.

Prosiguiendo con los homenajes en revistas, localizamos la presencia biedmaniana en el nº 5 de Promesse consagrado a la memoria de Miguel Hernández, donde confiesa sentirse más deudor de la persona y destino hernandianos que de su influencia estrictamente literaria. En el monográfico "Eluard 62 et les problèmes de l'art engagé" que la publicación saca ese mismo invierno, nº 6-7, Biedma contesta al cuestionario que ni Eluard le influye en el momento actual (por más que unas palabras suyas preludien la sección "Por vivir aquí" de Compañeros de viaje) ni cree adecuado escribir en función de apriorismos estético-políticos. Preguntado por el sentido que otorga a la evolución del francés desde el surrealismo anárquico a la poesía política, replica en la página 11: "La constatation de la révolte individuelle à outrance -pour féconde qu'elle soit durant un certain temps- devient stérile à la longue, même du point de vie littéraire. En prétendant échapper à la littérature, on finit par ne vivre que dans la littérature". Jaime Gil, incondicional de la racionalidad poética igual que Gabriel Ferrater ("un poema tiene que empezar por tener tanto sentido como una carta comercial"⁵⁶, había dicho éste), se mostraba en consecuencia poco receptivo a los "estados anímicos en magma" -so pretexto de rebeldía individualista- surrealistas.

Las piezas de Poemas póstumos se diseminarán en multitud de revistas: Cuadernos de Ruedo Ibérico, la salmantina Alamo, Camp de l'Arpa, Hora de Poesía, Litoral, etc. En Fin de siglo, números 4 y 5 de 1983, salen a la luz unos cuantos textos paródicos suyos, uno de los cuales, Joven charnego mítico, es un divertimento a favor del Pijoaparte marsiano. En cuanto a la censura (no sabemos si en revistas o en libros), indica en la encuesta que Jean Lechner incluye en la 2ª parte de su notable estudio que en alguna ocasión fueron prohibidos Un día de difuntos, Apología y petición y Noche triste de octubre, 1959.

Curiosamente, decide publicar una antología de composiciones eróticas en lugar de sociales en la colección Colliure. Razona María Payeras: "en cierto modo, escribir una poesía erótica y abiertamente sensual y hedonista no deja de ser un medio de oponerse a la cultura franquista, sin embargo, no es exactamente eso lo que se entiende por poesía social"⁵⁷. En carta a J. M. Caballero, al referirle la próxima publicación de los poemas de En favor de Venus, se congratula de que "afortunadamente la censura ha pasado por ellos sin poner la pezuña en ningún sitio"⁵⁸. No obstante, Moralidades se imprimirá en México y poco después Colección particular, previamente "expurgada" por el autor, deberá reposar "en los sótanos editoriales, al prohibirse la distribución del libro en las covachuelas censorias"⁵⁹.

Querer delimitar las influencias literarias que pesan sobre Gil de Biedma se parece a intentar ponerle puertas al campo. De entrada podemos adelantar, en síntesis, su apropiamiento tanto de la alta cultura como de la popular (así "las letras de canciones, los giros conversacionales, las expresiones cotidianas, las frases que circulaban dentro del ámbito de sus amigos, el conocimiento de la clase trabajadora expresado en temas y ambientes poemáticos"⁶⁰). Respecto a la alta cultura, cabe notar las deudas contraídas con Guillén y Machado al principio, prosiguiendo con Cernuda, Baudelaire y los poetas anglosajones, sin obviar los préstamos y reminiscencias de tantísimos otros. Que el poeta es sobre todo un lector nos lo demuestra Moralidades, libro de manipulaciones literarias inserto en un determinado contexto literario (frente al desahogo de los "desarraigados" Poemas póstumos), donde se patentiza la necesidad de imitar de que hablaría Biedma en una conferencia (Universidad de Barcelona, 1982). No sólo pretende hacerse con ello una tradición propia sino que "nos hace una invitación personal a la cultura como espectáculo"⁶¹. Resulta inviable dar cumplida cuenta aquí de cada referente intertextual, mas rescatemos unos cuantos suficientemente representativos.

De los clásicos latinos recoge la confesión poemática, de invisible retórica, de un Catulo y lo elegíaco de un Propertio. Lo medieval está connotado en la denominación Moralidades; a la par con Ferrater, le interesa del período sus tópicos literarios y sus formas cerradas como la estrofa sextina o el género alba; igualmente aprovecha la proclividad autopresentativa y temporalizadora de Villon en el epígrafe que antepone a su poemario citado. Dentro del Siglo de Oro, pondera el montaje "cinematográfico" de las imágenes en Garcilaso y cifra la modernidad de Fray Luis de León en la estructura de su discurso

poético. En lo concerniente a los poetas metafísicos ingleses (en 1963 leería The Poetry of Meditation de Louis B. Martsz), de manera especial John Donne, valora la fusión de lirismo y sentido común, una suma de emoción y conciencia resuelta en un wit acerado. A esta tendencia -cuyos precursores españoles podrían ser el Manrique de "la justeza en la modulación de la actitud verbal" o la Epístola moral a Fabio- se adscribirán luego Unamuno y el Cernuda que procura compaginar el registro literario y el coloquial (lográndolo en menor medida que Jaime Gil, creemos).

Una vez situado en la época romántica, que según Langbaum preanuncia The Poetry of Experience (obra a la que accede Biedma en 1957), elogia en Espronceda el sabio manejo de los metros cortos y la asonancia, los usos coloquiales, algunas conseguidas piezas de crítica social y su decantado sentido de la caracterización del personaje: "es en nuestra lengua el primer poeta moderno"⁶². Gaspar Núñez de Arce, altisonante cantor de elegías cívicas, le influye en la confección de Un día de difuntos. Del simbolista Baudelaire (otros nombres franceses a considerar son Mallarmé y Eluard, según vimos) aprende "la antinomia metro-sintaxis" con que objetivar las emociones, el ensamblaje de "una proposición general y la expresión de una personalísima experiencia"⁶³, la poetización de lo urbano, el gusto por los paraísos prohibidos, la apelación directa al lector, la anticipación emocional a la vejez y a conocer; asimismo, "mis sentimientos (como persona, no sólo como escritor) y a poner en relación, o en contraste, mis ideas con mis sentimientos y mi conducta con mis sentimientos y con mis ideas"⁶⁴. Confrontemos esta postrer afirmación con otra que Gimferrer aplica a Cavafis, autor que Jaime empezó a leer en 1955: "Se puede ser un gran poeta hablando sólo al sentimiento (Villon, César Vallejo) o sólo a la razón (T. S. Eliot, Rilke, Jorge Guillén) o sólo a los sentidos (Góngora, Lautréamont). Cavafis nos habla al sentimiento, a la razón y a los sentidos"⁶⁵. Por su parte, Gonzalo Corona columbra en los versos biedmanianos "tres actitudes básicas: sensual, sentimental y racional, ordenadas de menor a mayor objetividad"⁶⁶.

De Rubén Darío copia su apego a "la buena retórica suntuosa", sin relegar su faceta desacralizadora, fluidamente conversacional (véase la Epístola a la señora de Leopoldo Lugones) ni la inmediatez física en el abordaje de lo erótico. De Manuel Machado admira la poesía canalla de El mal poema. Ya hemos mentado los claros vestigios de Antonio Machado en la suite Desde lejos; en otros lugares parodia versos del mismo (Infancia y confesiones) y reproduce tonos de la rancia "Castilla

miserable" en Apología y petición y Años triunfales⁶⁷. Sobreabundan los epígrafes machadianos, colocados ya al frente de su opera omnia, ya como encabezamiento de algún apartado de poemario ("Ayer" -vocablo con reminiscencias de Una España joven de Campos de Castilla, según Riera- de Compañeros de viaje iba precedido en la primera edición por una cita de Machado que luego, en un intento de eliminar lo demasiado explícito, se sustituiría por otra de Wordsworth; en el prólogo de idéntico libro se nombra también a Juan de Mairena). En cambio a J. R. Jiménez le tiene por un artífice de "poemas literarios", monótonos, sin sentido de la composición.

Dentro de la generación del 27 considera a Guillén su primer maestro. En 1952 había impartido unas conferencias en el seminario "Juan Boscán" del Instituto de Estudios Hispánicos que después se recopilarían en un libro editado por Seix Barral en 1960, "Cántico": el mundo y la poesía de Jorge Guillén, dedicado a Jaime Salinas y Gabriel Ferrater, "con los que da gusto hablar". Como bien recalca J. A. Valente en su comentario de la obra, la perspectiva del poeta catalán en cuanto lector y crítico va desde el apasionamiento hasta el desapego con respecto a la materia examinada. A su juicio, Jaime Gil incurre en una actitud "reaccionaria" al no aceptar el cambio guilleniano de una poesía denotativa a una deficiente (menos perfecta estéticamente, según el catalán) poesía narrativa; estima que "mientras pretende hablar con palabras de hoy, Biedma sigue juzgando con cánones de ayer"⁶⁸. Dicho toque de indiferencia biedmaniana llegó a disgustar al propio Guillén. Con todo, no dejó de rendir tributo a la objetividad de Cántico, "el sésamo maravilloso que le hará a uno salir de sí mismo"⁶⁹. En ocasiones, cuando analiza el proceder de Guillén, parece hablar subrepticamente de su propia lírica: al enunciar por ejemplo que la guilleniana es "una poesía del pensar", en acto, o que "no pensamos conceptos, sino imágenes". Insiste en esto último en el coloquio incluido en su recolección de artículos y ensayos El pie de la letra, donde, contra el Barral convencido de que la relación con los objetos sagrados no existe sin nombre, Jaime Gil propugna que no la hay sin imagen (de ahí, v. g., la potente revivificación de las conversaciones poéticas en Formentor, la canción francesa, la ribera de los alisos...). En el mismo coloquio, de acuerdo con Barral, execra la estulticia de los poetas sociales escandalizados ante la expresión "el mundo está bien hecho", descontextualizada de una décima guilleniana en que el protagonista está simple y llanamente haciendo la digestión; nuestro autor se indigna hasta el punto de tachar de "gente tridentina" a sus compatriotas por elevar lo dicho

específicamente en un poema al rango de "proposición genérica, válida en cualquier situación"⁷⁰. Notemos para terminar que este poemario excepcional y esencialista, sin rastro del conflicto hombre/mundo que sí hallamos en un Cernuda, se subtitula "Fe de vida" o la manifestación oficial y afirmativa de existencia; ya es casualidad que lleve igual nombre la colección poética que lanza a Compañeros de viaje, cuya parte inicial refleja de manera más ostensible la huella de Cántico.

De Alberti, a quien había nombrado en la antología de Vela entre sus preferencias, parodia en Infancia y confesiones un verso de Cal y canto. En el resultado de la manipulación de "yo nací- ¡respetadme!- con el cine" se aprecia bien aquel "distanciamiento explícito en la tarea creativa" que García Montero, en su presentación del barraliano Diario de Metropolitano, detecta en Brecht y en toda una "tradición de lucidez ideológica" española donde descolla la presencia albertiana. Cernuda merece singular consideración, máxime cuando Biedma le ha tenido en cuenta en diversos artículos y composiciones, en las cuales ya asimila su versolibrismo salpicado de arritmias o el "rompimiento con la regularidad estrófica en beneficio de la 'voz hablada'"⁷¹, ya sus temas habituales (la obsesión por el tiempo que se acaba y con él el placer, la exaltación del cuerpo, el retrato moral de una voz "imaginada", la visión de una intolerante patria madrastra...). Después de la noticia de su muerte atestigua su reconocimiento hacia un literato a quien le aproximan incluso similitudes biográficas: junto con la homosexualidad, un ambiente familiar constreñidor -compárese la abismal diferencia entre la encantadora Familia guilleniana y la hosca evocación de La familia cernudiana, quizá más afín a la crítica que sobre la suya vierte Jaime Gil en su diario- y un medio y clase social hostiles. Tanto es así que se ha dicho que, en lo tocante a Cernuda, "el referente fundamental en Brines y Biedma es el escritor, mientras que en Valente lo es la escritura. Esta oposición es en el fondo la misma que enfrenta las nociones de poesía como comunicación y poesía como conocimiento respectivamente"⁷². Sin subscribir por desorbitado el segundo aserto, es preciso admitir con Bousoño que la influencia de la ética cernudiana, cuando no su estética, alcanza a la promoción novísima sintonizada incluso con su disidencia sexual y "la denuncia de la hipocresía social, la marginación, la rebeldía frente al sistema"⁷³. En "Como en sí mismo, al fin" el poeta catalán ha abundado en los puntos de contacto entre el sevillano y la generación del medio siglo:

la proximidad era genuina, consistía en algo más que en personales afinidades - de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí-, porque se percibía asimismo en otros poetas compañeros nuestros, y desde antes de 1958. Léase por ejemplo Las visitas, un poema muy bueno de J. A. Goytisolo en Salmos al viento(...) si Cernuda asume la realidad de la experiencia común y de la propia identidad vecinal sin reconocerse en ellas, nosotros, en nuestra poesía, intentábamos asumir una y otra, para reconocernos⁷⁴.

En dicho artículo comenta preferir la poesía de madurez cernudiana a partir de Las nubes, pese a indicar su ausencia de ironía⁷⁵. La modernidad de Cernuda estriba mejor en la importación de Browning de la forma poética más objetiva del Romanticismo, el monólogo dramático, idóneo para dar expresión a una pluralidad de voces, para convertir en resumidas cuentas un monólogo en diálogo. Según relata en su Historial de un libro (leído por Jaime Gil en 1959), aprende de los ingleses a evitar los excesos declamatorios encarnados en dos vicios, la *pathetic fallacy* o engaño sentimental y el *purple patch* o la bonitura expresiva que amenaza la línea de la composición. La máscara, la objetivación y el distanciamiento serán las mejores bazas de su original estilo reticente. Nótese que el poeta barcelonés no vindica al Cernuda revolucionario (que también lo hubo, en pleno *wishful thinking* durante la guerra civil) sino al moral, vertiente esporádicamente traicionada v. g. por el "egoísmo sensual" desplegado por el escritor en su prosa poética⁷⁶, superior por otro lado -según Biedma- a la dicción envarada de sus ensayos.

El influjo de los poetas treintinos ingleses deviene una valiosa cantera para Jaime, de la que extrae como anticipamos el tema de la mala conciencia de clase, un insólito tono cívico atemperado, una matización psicológica más propia de la narrativa, la urbanidad del fraseo elegante y preciso, la primacía de la honradez intelectual sobre el ingenio, etc. Se atiende en un artículo a estas palabras de Stephen Spender condensadoras de lo esencial de la llamada poesía de la experiencia: "La poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros"⁷⁷. A nivel poemático, la impronta de Wordsworth (desde la sordina romántica al empleo del "y" copulativo uniendo dos sustantivos en un título⁷⁸) rivaliza en los versos biedmanianos con la de Auden, quien fue un poeta social en sus comienzos aunque no llegó a militar en el PC como Spender⁷⁹. En 1955 Seix Barral le publica su traducción, con ensayo introductorio, de Función de la poesía y función de la crítica del escritor británico de origen norteamericano T. S. Eliot. Traspasado tal prólogo a El pie de la letra, nuestro autor modifica una primera redacción que le acercaba a los presupuestos barralianos (contra

los de Bousoño) en la famosa polémica comunicación/conocimiento, sin decantarse al final por ninguna de las dos opciones. Del Eliot poeta le interesa su cultivo del monólogo dramático; en criterio de Antonia Cabanilles toma prestadas de él citas tonales en "poemas que intentan plasmar una frustración", así como expresiones coloquiales "que funcionan como marcas de verosimilitud del acto de enunciación"⁸⁰. Años después, Gil de Biedma confirma su devoción por la cultura anglosajona traduciendo una obra de Isherwood y la pieza dramática La vida del rey Eduardo II de Marlowe y Brecht, puesta en verso irregular en colaboración con Barral. Quisiera finalizar con una aserción de J. A. Masoliver quien, al hilo de los ejemplos que anteceden, distingue la poesía civil de un Biedma y un Barral de la poesía social de un Goytisolo: "la poesía social trata de ser verdadera, en el sentido de expresar verdades; la poesía civil trata de ser auténtica, y en lo auténtico caben tanto las verdades como las mentiras, los vicios como las virtudes"⁸¹.

A propósito de los poetas sociales de la 1ª hornada ibérica de posguerra, les achaca su inconsistencia en el uso de fórmulas demasiado afines a las de sus predecesores, al igual que "la falta de inventiva y de sentido del humor, la renuncia al legado de los modernistas y de la generación del 27"⁸². Pero la ascendencia de Otero sobre su poesía es digna de mención. De creerle en un principio un poeta de recetario, Gil de Biedma pasa a profesarle un gran respeto del que no está excluido el aprendizaje formal que, al parecer de Riera, se trasluce en lo siguiente: destrucción de frases hechas, adverbios en -mente, ruptura del ritmo sintáctico, encabalgamiento e intertextualidad⁸³. En lo concerniente a su propia generación (en 1983 confesaba que "yo, por ejemplo, no me acabo de reconocer en esa promoción; me reconocí sólo entre tres: Barral, Ferrater y Angel González, que son amigos míos, que son con los que más he hablado de poesía en mi vida"⁸⁴), para cuya facción catalana unos han designado a Barral como nexo merced a su poder editorial y otros a Gabriel Ferrater ("el padre de una parte de la poesía realista más inteligente y liberadora"⁸⁵, en aseveración de Castellet, otro de los "señalados" en cuanto teórico del grupo), habrá que recalcar en varios aspectos: la amistad de la que emana todo un taller literario y un "habla expresiva", la singular relevancia de Ferrater y la voluntad promocional de los poetas de Barcelona, cuya identidad se desmarca tanto de los vates que escriben en lengua catalana como de los detentadores madrileños de la hegemonía cultural. Sobre el primer aspecto digamos ya que (en concreto Gil con Barral y Ferrater) se leían, se prestaban versos y hasta se montaban poemas. Los dos primeros dictaron una

conferencia al alimón en 1952 sobre Saint-John Perse, concibieron en 1958 el proyecto de escribir juntos una novela (la idea no cuajó) y tradujeron mano a mano la citada pieza teatral de Marlowe y Brecht. Del habla expresiva se ha ocupado Riera en las páginas de su estudio, donde enumera una serie de guiños (aludir a la "paz burguesa", v. g.), muletillas conversacionales (destaco las variantes biedmanianas "definitivo" y "definitivamente") y el empleo de las mismas citas, a lo que aún añade el seguimiento de la relación prosa/verso en los dos autores nombrados.

Gabriel Ferrater, cuyas recomendaciones literarias hicieron a Jaime Gil, ocho años menor, "llegar antes a ser yo mismo"⁸⁶, es caso aparte. A través del espejo, escrito a su muerte, evoca la inteligencia y la enfermiza vocación histriónica del amigo, quien se había arriesgado a vivir peligrosamente como joven perpetuo (una imagen en la que, por la vía especular sugerida en el título, tal vez se viera retratado en parte Jaime). Compartían no sólo gustos culturales sino incluso concepciones poéticas, en confluencia de temas y estilos; se congratulaba Ferrater de que escribieran en lenguas distintas porque, de lo contrario, hubieran terminado copiándose. Para muestra de lo dicho un botón: mientras Gil de Biedma afirma en el libro de Campbell que los dos temas de su poesía son "el paso del tiempo y yo"; el reusense define en idéntico lugar la suya como "el paso difícil del tiempo y las mujeres que han pasado por mí"⁸⁷. La actitud moral, el sentido común ("lo único que tiene valor es la realidad", Ferrater dixit⁸⁸), la ironía como antídoto contra la autocompasión (una ironía que Biedma traslada a sus versos, lo mismo que González, a partir de la lectura de Salmos al viento de Goytisolo) y una pareja contención en lo relativo al compromiso artístico⁸⁹, conforman una tupida red de coincidencias entre ambos. Castellet observa en la lírica ferrateriana la omisión de lujos retóricos aprendida de Brecht, el empleo de las palabras de la tribu que reconstruyen la historia de un hombre ordinario en la que se reconoce simultáneamente la Historia de su comunidad (una y otra planteadas desde cierta perspectiva moral, íntima, desgajada de preceptivas éticas), la racionalidad empírica, el realismo cotidiano ("en donar als fets històrics una condició anecdòtica -vistos per uns ulls d'adolescent espavilat-, ahora que els despolititzava, els minimitzava, i els reduïa a una dimensió més personal que col·lectiva"⁹⁰)... No obstante, pese a su chocante detención acaecida en 1957, Gabriel Ferrater fue políticamente el miembro más escéptico de la escuela de Barcelona, ajeno a la etapa de exaltación social que la primera poesía biedmaniana sí conoció.

Al parecer, la rivalidad Madrid/Barcelona, buscada desde el bando catalán, se remonta a los albores de la década del 50, cuando se desata la controversia comunicación/conocimiento. Por aquellas fechas, coincidiendo con su período universitario, los lletraferits barceloneses programan acogerse a unos cauces editoriales que aglutinen y den a conocer al grupo de amigos poetas, cauces que se harán esperar unos años más. Aunque estuvo en el ánimo de los instigadores de 20 años de poesía española la solapada intención de arrebatarse el cetro cultural a los sectores de Velintonia, lo cierto es que ni la antología ni la colección Colliure se revelaron tan cerradas o localistas como era de prever. Sin embargo, la reacción ante la maniobra publicitaria no se hizo esperar. Los cuadernos de Velintonia registran en 1961 el apoyo alexandrino al grupo andaluz horro de veleidades políticas "para contrabalancear el poderío del grupo catalán"; al año siguiente sabemos de la "disidencia" de Sahagún que, si bien de ideas comunistas, proyecta "hacer una revista -con Brines y Claudio y otros- para poner los puntos sobre las íes acerca del realismo poético y el grupo catalán"⁹¹. En la revista Renacimiento, 1991, nº 6, se transcriben sendas cartas de Biedma (de 1960 y 1961) a J. M. Caballero en las que constata las protestas levantadas por las tesis castellétianas, reparando en los feroces ataques de Manuel Mantero (versus "la manía de hablar de la guerra") y de Aquilino Duque (versus "la nueva ola de la Costa Brava"). A decir verdad, el propio Jaime se encargaba de atizar el fuego de dicho antagonismo al anunciar que escribió Moralidades para "fastidiar al lector de Madrid" a tenor de la imprevisible estructura de sus poemas, lo que denota además -pienso- una innegable voluntad de estilo⁹².

Variando el tercio, hallamos en El pie de la letra un artículo publicado en el semanario neoyorquino The Nation en 1965, vital para calibrar la faceta lúcidamente pensante de un artista español preocupado por el devenir histórico que, recientemente, había escrito "poesía social con estilográfica de oro"⁹³. Se explaya aquí sobre el afianzamiento del régimen franquista merced a una prosperidad que, al inicio de la década del 60, "ha dado lugar a una desradicalización de las clases trabajadoras", las cuales parecen haber extirpado definitivamente de su conciencia "el mito de la segunda vuelta" (pensemos en el ya analizado Entreacto de Angel González). Incluso la derecha ostenta "un estado casi voluptuoso de buena conciencia" en su adhesión a una dictadura capitalista. Así pues, la guerra civil queda como un episodio remoto o acaso "necesario", en calificativo de los mass media franquistas. Se atiende el articulista a la evidencia de los 25 años de una paz

discutible. Critica acto seguido el peligroso efecto de la censura, que revierte en la ambigua formulación de las ideas cuyo "significado es tan confuso que puede interpretarse de mil maneras, incluso de manera franquista" (no podemos por menos que recordar las incisivas razones de Paul Ilie en "The Disguises of Protest: Contemporary Spanish Poetry", comentado en "La poética" del capítulo dedicado en estas páginas a Angel González). Alude más adelante a las distintas épocas del aparato censorio, la del "reconfortante" Arias Salgado (quien, en consonancia con lo esperado de un Estado paternalista, ciertamente trataría a los españoles como a niños de pecho) y la de "con Fraga, hasta la braga". En un momento dado topamos con un pasaje muy próximo en el tono y la idea al Marsé de Ultimas tardes con Teresa; helo aquí:

el hecho de ser joven poeta, o joven novelista, parecía connotar, por sí solo, la calidad de antifranquista militante. Había en esa casi general y fervorosa militancia literaria algo como la satisfacción desviada de un impulso. Para las clases universitarias o intelectuales, la literatura *engagée* ha sido un poco lo que la devoción a este o aquel equipo de fútbol para las masas urbanas: un sucedáneo de la pasión y de la acción política⁹⁴.

En la coda de su escrito, admite implícitamente que el desarrollismo convierte al obrero en una suerte de burgués a pequeña escala, más atento a las inmediatas aspiraciones materiales que a la revolución⁹⁵. Certifica, en resumen, que ha pasado la oportunidad de la literatura social, una literatura que ha acabado no sólo cayendo en lo que Valente denomina "formalismo temático" sino siendo además asimilada por un sistema progresivamente liberalizante. Clausura su disertación con un listado de los nombres a su juicio reseñables de nuestra novelística: Martín-Santos, Cela, Sánchez Ferlosio, Luis Goytisolo, Delibes y Ana Mª Matute. Creo ilustrativo conectar la penúltima consideración biedmaniana referida con otra, harto más agresiva, de Francisco Ayala quien, un año antes, fustiga el anacronismo de los escritores españoles empeñados en la denuncia social cuando hablar de proletariado resulta casi impropio; a su modo de ver, esa literatura *engagée* "expresa una realidad que va dejando de ser típica: condena las chabolas cuando desaparecen, y lamenta el desempleo cuando empieza a haber demanda de mano de obra en el país"⁹⁶. Se me antoja distinto el tono de la argumentación de Jaime, quizá delator de cierta nostalgia de su pasado para-militante ("he sido de izquierdas y es muy probable que siga siéndolo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo", leemos en la contracubierta de Las personas del verbo).

En carta a Ferrater fechada en febrero de 1956 en Manila

ponía de manifiesto un bifrontismo que le inquietaría durante tiempo suficiente: "Parece que los letraheridos estamos siempre condenados a ponernos del lado de 'los otros' y a sufrir a los 'unos', entre los cuales el destino y nuestros atavismos burgueses se complacen reiteradamente en colocarnos"⁹⁷. En los poemas elaborados entonces acopla su voz a la estridencia de la lírica inconformista dominante. Poco después asume su identidad burguesa, lo que le conduce a un plano más subjetivo no falto de (auto)inculpación. Su proximidad al marxismo -válido como método de análisis histórico y como profecía sentimental del futuro- se evidenciará en el dibujo de la versión catalana del capitalismo familiar pergeñado en Barcelona ja no és bona... El mismo año en que escribe el texto, 1961, responde a una encuesta de Sergio Vilar aduciendo que no se le reconoce al artista "ninguna clase de status social ni económico" y que acaso su libertad sea su única ventaja; dice no sentirse integrado en la sociedad actual "porque en ella no existo socialmente en cuanto artista"⁹⁸. Pasados 16 años entendería de otra manera la potencialidad del intelectual, quien pertenece al "género de los que están siempre, no intentando convencer a los demás, sino intentando convencerse a sí mismos, sin acabar nunca de convencerse del todo"⁹⁹. Nos urge regresar al Retrato del artista en 1956 para refrendar lo que ya nos tememos: análogamente a Barral y al Castellet tan aficionado a los prólogos subversivos¹⁰⁰, Gil de Biedma, a pesar de los pesares, siempre terminaba por amarrar a su demonio político en beneficio del lletraferit. Así se colige al menos de estas líneas: "Las convicciones políticas que yo pudiera tener eran una modalidad que adoptaban mis convicciones intelectuales y estéticas al enfrentarse con ciertos aspectos de la vida en nuestro país"¹⁰¹.

Reparemos ahora en las señales metapoéticas esparcidas en Las personas del verbo, libro a libro. Tan sólo examinaré con cierto detenimiento dos poemas-poéticas, mas no quisiera orillar la alusión a otros textos que nos recuerdan hasta qué punto lo único reflejado en los versos son experiencias verbales. Comentaré Arte poética -del que se ha dicho sintetiza la significación de Compañeros de viaje- y El juego de hacer versos de Moralidades. Se abre este último poemario con En el nombre de hoy, especie de presentación situada y dedicada de "este ejercicio"; nos interesan las autocitas (signos de un yo con historia a sus espaldas) y la posición que el sujeto poético, al unísono con sus amigos, adopta frente a la poesía social (la escribe "por mala conciencia", lo cual, en ese preciso contexto festivo, suena casi a irresponsabilidad). En Conversaciones poéticas hay una clara referencia metaliteraria ("mientras

escribo este poema") lo mismo que en Canción de aniversario ("(...)y que yo he puesto apenas/ en mis poemas, por romántica"). En Pandémica y celeste el narrador se dirige abiertamente al lector, rompiendo con el artificio la ilusión de un recreado clima de conversación privada. Lo mismo que Moralidades, Poemas póstumos presenta un primer y último texto a modo de sendas reflexiones metapoéticas: en el poema-dedicatoria A Gabriel Ferrater se toma autobiográficamente la poesía como subterfugio para prolongar la comunicación entre amigos; Canción final hace las veces de moraleja del poemario e incluso de la obra completa (todo es mentira, viene a decirse, pero la mentira ya ha hecho su efecto, que no es poco). Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma y Artes de ser maduro incluyen poéticas condensadas que describen elegíacamente las obsesiones de "quien mejor escribía" (otra modalidad de autocita). Finalmente encontramos en Las personas del verbo divertimentos y ejercicios estilísticos a la manera de otros autores, si bien no abusa Jaime Gil del mero juego como tampoco de un culturalismo que no llega al frío grado de lo hermético.

Detengámonos en Arte poética, de 1959, dedicada a Aleixandre y encabezando la sección "Por vivir aquí". El aserto aleixandrino "poesía es comunicación" subyace en la intencionalidad de esta pieza sita en un apartado en que la realidad exterior empieza a integrarse en la perspectiva individualista del joven personaje. El inicio sin verbos nos presenta un cúmulo de sensaciones ligadas a un "frío" simbólico (pensemos en la crisis anterior plasmada en Las Afueras). Al frío se contraponen el "calor"; el narrador poemático, buscador de cálida compañía, califica la calle de "familiar" y aún la imagina en un símil poblada de "multitudes lejanas como seres queridos". Porque las malas sensaciones ("el vértigo del tiempo", la soledad), la inmoralidad de la vida en suma, quizá puedan contrarrestarse "con un poco de fe?" (el signo interrogativo sólo en posición final, aparte de ser una marca de estilo biedmaniana, plantea dicha fe antes como un ofrecimiento que como una imposición). "Es sin duda el momento de pensar/ que el hecho de estar vivo exige algo,/ acaso heroicidades -o basta, simplemente,/ alguna cosa común", leemos en la penúltima estrofa. Aunque la andadura coloquial, con incisos, nos retrotraiga en determinadas expresiones al Otero voluntarista, no nos engañemos: la "humilde cosa común" (según la consigna brechtiana, las "heroicidades" a cuenta particular deben someterse al interés colectivo) toma en realidad la delantera. Esa fe se materializa no tanto en la acción como en la comunicación, encarnada en las "palabras de familia gastadas

tibiamente" ("notemos cómo la reiteración del fonema /a/ nos está dando la sensación de monotonía, de cosa repetida y conocida, que producen tales palabras"¹⁰²). En los dos versos zagueros una reduplicación anafórica y el prosaísmo "por ejemplo" consiguen asordinar un tono que está en las antípodas de la grandilocuencia de los poetas sociales, por más que, al modo de estos, se deslice un mensaje de hermanamiento. Usar el lenguaje de todos -del grupo, de la calle, de la tradición cultural- es ya una respuesta ante la vida por parte de un yo que, a fin de potenciar el lado "social" de su poética, elige ocultarse en el enunciado textual. James Valender interpreta a su vez las dos últimas estrofas como el vaivén entre dos actitudes -"la lírica (hacerse uno héroe de sus propias emociones) y la irónica (reconocer las verdaderas dimensiones de la experiencia de uno, por humildes que sean)"¹⁰³-, palpable también en el contrapunto de metro/sintaxis.

El juego de hacer versos es de 1962. El ritmo endecasilábico con irregularidades métricas de Arte poética se permuta en 15 cuartetos heptasilábicos a las que acompaña una tonalidad más ligera con arreglo al "juego" prometido en el lema. En la estructura capicúa de la composición planea una idea desacralizadora del arte (del "placer solitario" al "vicio solitario") indisoluble de cierto solipsismo que dista bastante del trasfondo del texto anterior. En esta nueva poética se tocan variopintos aspectos: la inexperta iniciación del adolescente ("ni siquiera plagiamos"); la reivindicación del oficio y la técnica, en la línea marcada por el epígrafe de Yvor Winters antepuesto a Moralidades ("aprender a pensar/ en renglones contados/ -y no en los sentimientos/ con que nos exaltábamos"); la prevención, de tintes cernudianos, contra la magia del idioma; la nota desenfadada que propugna la vuelta al ámbito popular de la canción ("la mejor poesía/ es el Verbo hecho tango": la mayúscula nos remite a la ambigüedad del título de la obra completa, mientras que la alusión musical evidencia el gusto biedmaniano por los ritmos de bailable que imprime a algunos poemas o el tributo a la canción, en clave genérica o concreta, rastreable en multitud de sus textos y titulaciones); la función que tiene la poesía de contribuir a entender(se), de explicar lo bueno de la vida (las estrofas 10 y 11 introducen un inusitado lirismo) y asimismo su cara negativa. Las estrofas 12 y 13 reiteran la prótesis condicional ("si uno piensa"...), para referirse a la frustrante "historia/ de estos últimos años" padecida por varias generaciones (el sintagma "nuestra historia" figura también en Lágrima y Apología y petición); la apódosis se cumple en la 14: "la conciencia le pesa/ -por estar intentando/

persuadirse en secreto/ de que aún es honrado". Esta mala conciencia tiene su directo precedente en la desprejuiciadamente declarada En el nombre de hoy. Ahora lo social no ocupa un lugar prioritario como en Arte poética, por más que al planteamiento de esa suerte de aspiración moral se dedique nada menos que tres estrofas. La fe en la gran historia ha decaído pero, al despedirla (estamos en la antesala de los Poemas póstumos, ajenos a la incidencia socio-política), el sujeto otra vez elidido en el enunciado -típico del formato de las "poéticas"- renuncia a ironizar sobre ello, en consonancia con los versos líricos de las anteriores estrofas y en contraste con el título y la dominante modulación lúdica del texto que, por otra parte, pudiera "responder al pudor de quien no quiere tomarse en serio lo que se está tomando muy en serio"¹⁰⁴.

Para el estudio de la poesía crítica de Jaime Gil de Biedma utilizo la 4ª edición de Las personas del verbo, Barcelona, Seix Barral 1990. Recordemos que la 1ª edición de su obra poética completa se imprime en Barral Ed. en 1975. Aquí encontramos los poemas eliminados en la última recopilación del autor (Colección particular), nuevas piezas añadidas a Poemas póstumos y modificaciones en otras antiguas con vistas a conseguir una mayor simplicidad. En la 2ª edición y definitiva (Seix Barral, 1982) destaca, junto a la presencia de composiciones recuperadas e inéditas, la diferente reordenación de Poemas póstumos, primando ahora una visión pesimista o el triunfo de la vejez sobre el deseo, incluso el deseo de crear otra "persona" a través de la cual seguir formulando el "verbo". Las personas del verbo comprende, en definitiva, un muestrario de los siguientes libros: Según sentencia del tiempo (SST), Compañeros de viaje (CV), Moralidades (M) y Poemas póstumos (PP). Descarta el poeta su primera entrega poética, Versos a Carlos Barral (Orense, ed. del autor, 1952). De SST, cuadernillo publicado por la revista Laye en 1953, sólo pasa a la opera omnia, con el objeto de dejar constancia de una etapa de aprendizaje, un soneto precedido de una cita de Anaximandro reveladora de las connotaciones fatalistas derivadas del tiempo, mucho más tremendas en los PP que cierran esta suerte de círculo vicioso. Aullón de Haro ha apuntado las dos vertientes temáticas de la poesía biedmaniana: "la histórica de la vida, que es sociopolítica; y la metafísica de la vida, que es la de la crisis del sujeto en sí"¹⁰⁵.

Antes de desentrañar el meollo de CV, M y PP, efectuemos un rápido repaso de las sucesivas compilaciones de la lírica biedmaniana. 4 poemas morales (Barcelona, Joaquín Horta 1961); plaquette impresa particularmente y para los amigos, recibe de

Lechner la etiqueta de "primer libro homogéneamente comprometido" en la producción del catalán; anticipo de M, agrupa a Barcelona ja no és bona..., Apología y petición, Noche triste de octubre, 1959 y Un día de difuntos. Le sigue En favor de Venus, antología de 1965 de piezas eróticas para la colección Colliure, espigadas de todos sus libros más alguna de relleno; retiene María Payeras la mezcla de ironía e idealismo, en contradicción con la moral al uso, de "una obra que se adivina polémica frente al puritanismo reinante en la época"¹⁰⁶. Colección particular (Barcelona, Seix Barral 1969) reúne, como su título indica, los poemas predilectos del autor entre 1955 y 1967. Pese a la supresión de 15 piezas de CV y 2 de M (en su mayoría poemas sociales de los que le irritaba -leemos en la nota añadida a la edición de 1975 de Las personas del verbo- "la calidad de las emociones expresadas en ellos", palabras que casi coinciden con aquella ulterior consideración de Caballero Bonald acerca de sus Pliegos de cordel), el libro acusó, como dijimos, los rigores de la censura. Antología poética (Madrid, Alianza 1981), con prólogo de Javier Alfaya y selección de textos de Shirley Mangini, volverá a reimprimirse al cabo de los años lo mismo que Las personas del verbo y M. La última antología hasta el momento es Volver (Madrid, Cátedra 1989), al cuidado de Dionisio Cañas.

CV (Barcelona, Joaquín Horta 1959), compuesto en 1952-1958, se divide en tres partes: "Ayer", "Por vivir aquí" -posterior cronológicamente a la 3ª- y "La historia para todos". Las citas antepuestas de Wordsworth, Paul Eluard y W. H. Auden coadyuvan a dar el tono de cada una. "Ayer" consta de Amistad a lo largo y del extenso y opaco poema Las afueras, bastante corregido en posteriores ediciones y distribuido en 12 trancos. Las afueras tiene algo de parturient montes en la presentación, en forma simbolista y subjetiva, de la crisis del final de la adolescencia. "En una alegoría abstracta el poeta va en busca de su propia identidad(...) el fracaso de esta búsqueda se revela en el lenguaje"¹⁰⁷, lenguaje en que las deudas de imitatio son harto evidentes así como convencionalmente poética la dicción. Constituye un tanteo estilístico disonante en la tónica general de Las personas del verbo. Por contra, el anhelo de comunicación implícito en el acto de reunirse fraternalmente para charlar en Amistad a lo largo se ajusta mejor a estas palabras del prólogo que antecede al poemario: "Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos -atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada

experiencia individual- de unos cuantos de ellos". En "Por vivir aquí", la sección más conseguida, el protagonista poético expresa su afán de supervivencia recapitulando críticamente sobre su pasado, ofreciendo a un determinado interlocutor (quizá un grupo de amigos en similares circunstancias) su "autorretrato dentro de un retrato de familia"¹⁰⁸. Empieza propiamente en CV lo que Rovira llama la "biografía novelada" contada por una voz insegura que se busca y busca los resortes morales de su experiencia, sin la linealidad típica de "Ayer". Barrai se refiere a estos como poemas líricos de argumento intelectual centrados en una anécdota; en la recurrente yuxtaposición de una segunda experiencia reflexiva a una experiencia original, con frecuentes correcciones coloquiales, dudas y matizaciones, "no se presenta un hecho, sino su narración"¹⁰⁹. "La historia para todos" supone el encuentro del personaje adulto con la Historia de su pueblo. Del choque con la penosa realidad española surge el deseo de construir "*the Just City*" por la rotunda vía revolucionaria, sin distanciamiento ninguno. Topamos con emociones "convencionales" puesto que "el poeta está utilizando la poesía como la utilizaban los poetas sociales de los años cuarenta: para propugnar una verdad que cree absoluta"¹¹⁰. La solidaridad con todos se muestra en el uso de los pronombres personales, los imperativos, la contraposición presente/futuro, la caída de alusiones al acto de enunciación, etc. Mientras Cabanilles considera a CV como una epístola moral¹¹¹, Corona Marzól atisba en el libro la misma estructura de los poemas biedmanianos, en sus 4 fases mencionadas, sugiriendo aún que Barcelona ja no és bona... de M parece ceñirse al patrón compositivo de CV¹¹².

M (México, Joaquín Mortiz 1966) se fragua entre 1959 y 1964. Libro de poemas muy calculados en los que el artífice se propone a menudo imitar lo leído, prolonga con nuevos elementos la temática recogida en CV. Gil de Biedma dijo haber ordenado las piezas en M como se decora una habitación ("modulación, asociación y contraste"¹¹³). Corona Marzól establece dicha ordenación como sigue: "un grupo inicial sobre la cuestión social, seguido de otro sobre el amor y el tiempo, luego un grupo sobre la historia presente y pasada, para finalizar con poemas sobre el amor, la vida y el tiempo"¹¹⁴. En cuanto al compromiso, predomina antes la línea del vaivén entre la actitud sentimental y la crítica, desplegada en la 2ª parte de CV, que la "ortodoxia" de la 3ª, si bien perdura ésta en composiciones tal Asturias, 1962 y Durante la invasión. Ahora los poemas sociales se diseminan en el conjunto. En ellos oímos la voz de la experiencia burguesa, una voz ya no vacilante y afanada en

precisar como en CV sino más próxima a una lúdica sentenciosidad como corresponde a ese "alguien que conoce y se conoce más(...)" que domina ya plenamente el oficio poético"¹¹⁵. A despecho de la acepción medieval del término "moralidades" y del propósito clarificado por el autor -estos poemas "parten de una experiencia particular y concreta, pero todos llevan implícito un sentido general, parecido a una moraleja"¹¹⁶-, son sin duda moralidades sui generis, tal vez subscribibles por cualquier hijo de vecino portador de experiencias análogas a las aquí planteadas de modo que, vistas a distancia, acaso puedan servirle como ejemplo. En criterio de Cabanilles, el protagonista treintañero está inmerso en la crisis del final de la juventud y espera menos de la gran historia, aunque a la hora de hostigar a su clase demanda un destinatario ya identificado con los compañeros de viaje, ya con el lector. A su juicio, la importancia del tiempo es capital: en lo privado, el presente es frustrante y el pasado sinónimo de felicidad, mientras que el futuro simboliza la esperanza para la sociedad pero no para el yo. En el plano colectivo sucede a la inversa, ya que el presente supone la confianza del sujeto poético "en la capacidad de los hombres, su entusiasmo para un futuro mejor"¹¹⁷. Redunda en lo mismo Pere Gimferrer, quien observa "una impresión de lúcido desencanto" en los poemas autobiográficos y otra ilusionada en los políticos: "la experiencia personal, parece desprenderse de ello, llega demasiado tarde en nuestra vida individual para que nos sea de algún provecho(...); la colectiva puede ayudar a otros"¹¹⁸. Entre los méritos de M señala Gimferrer el recuento de una experiencia -personal y generacional- arraigada en "vivencias comunes a todos los lectores", el apartamiento de la "jerga libresca", la feliz unión de lo bello y lo útil y la "reconquista de la subjetividad". José Olivio Jiménez detecta a su vez en M el punto climático de "esa perspectiva crítica de la irrealidad" peculiar en la lírica biedmaniana, trocada aquí en "una versión realista de su misma irrealidad"¹¹⁹. Lo cual enlaza con el balanceo de tonos opuestos que ya ponderara G. Ferrater en CV¹²⁰, balanceo que en múltiples textos de M se resuelve a favor de la actitud sentimental, del sueño, una concesión impensable en el marco de CV. Igualmente los pasajes metapoéticos de ambos libros reflejan el avance hacia una desradicalización ideológica.

PP (Madrid, Poesía para Todos 1968) abarca la producción escrita desde 1965. Una cita inicial del Don Juan de Byron recrea la relación de amor-odio para con su "middle age" del personaje que deberá afrontar ahora la crisis de la entrada en la madurez. Un Narciso desencantado, harto de sí mismo, se

percata del "Único argumento de la obra" y decide no repetirlo: rompe el espejo. En *Contra Jaime Gil de Biedma* asistimos a lo que parece ser una riña entre amantes que no es sino la proyección dramatizada de la lucha del poeta con su disoluto alter ego; en otro monólogo dramático, *Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma* el yo que salvó la vida compone la elegía del tú. Una polifonía de personas -reaccionando de maneras dispares: recordar, suicidarse, conformarse, sublimar, intentar ser feliz, asumir la vejez...¹²¹- toman la palabra para debatirse, en suma, entre la serena aceptación de una vita beata y la patética rebeldía frente al desafío del hedonismo vital. Si en la disposición de los PP en su 1ª edición cabía abrigar esperanzas respecto a la continuidad de la veta lírica biedmaniana (*Artes de ser maduro*, con su relativo desenfado, figuraba en última posición), éstas desaparecen en la postrer edición ante el triunfo inexorable de la realidad. Masoliver habla de "cierto sabor a poesía maldita": "Como en Barral, el fracaso de la edad y la ansiedad física, la rabia de las resacas, el dramático erotismo, la furiosa destrucción, o por lo menos, el análisis de los mitos personales, convierten al tiempo en el centro dinámico"¹²². Al parecer de Javier Alfaya planea en este "libro amargo, escéptico, pesimista y acaso con unas cuantas gotas de cierta autocomplacencia"¹²³ el espectro del cansancio vital y el sarcasmo. El desengaño que conduce al horaciano retiro, lejos de las grandes urbes, contrasta con la constante urbana omnipresente en anteriores entregas poéticas. El poema se abrevia y se estilizan sus formas. El protagonista se desentiende de lo literario, de lo socio-político y hasta del destinatario implícito en el texto (en su desahogo, el yo ensimismado ha perdido la referencia del grupo). Pretende distanciarse de sí mismo, por lo que recurrirá a los desdoblamientos, a la 3ª persona, a la impersonalidad. Rovira sintetiza la trayectoria del habla de las personas imaginadas: "Del tanteo y la matización de Compañeros de viaje, y de la voz afirmada de Moralidades, pasamos a la voz que en ocasiones parece cuestionar su necesidad, la utilidad de su discurso"¹²⁴. PP viene a clausurar un ciclo poético que, dentro de Las personas del verbo, comenzaba estigmatizado en SSI por el encuadramiento del yo en las coordenadas temporales, en su doble vertiente, la histórica y la metafísica. El principio y el final de Las personas del verbo son pasto de esta última. Más me interesa el trecho intermedio en que el personaje no sólo parece poner en suspenso su particular fatalismo temporal (candente en *Las afueras* y en PP, poesía emplazada en el momento de dos grandes crisis) sino que osa derrochar su tiempo metafísico para ponerse a pensar en el tiempo histórico de los demás.

3. LA POESIA

3.1 PRELIMINAR

Gil de Biedma es también uno de los descollantes poetas eróticos de nuestra posguerra. Su conflicto entre el deseo del amor para toda la vida y la realidad de la incontrolable atracción por el amor pandémico deviene otra manifestación de la convivencia que en él indicara Masoliver "de la delicadeza aristocrática con la vulgaridad expresiva". Hombre escindido entre polos opuestos, incómodo hasta con su personaje, tomó por ello sus medidas ante la actividad poética, consciente de que ni ésta le arreglaría la vida. Poeta de domingo con conciencia de lunes, se acercaba gratuitamente a la poesía ("es como estar enamorado", dijo) y lo mismo podía componer una pieza en una reunión de negocios que en una piscina. El resto era oficio: programar de antemano la extensión y planteamiento del texto ("se trata de coger un motivo, desarrollarlo, pausa y cambiar"¹²⁵) y escribirlo "de oído". Con sentir la "sensualidad del verbo" bastaba para poner todo el proceso en marcha, tanto es así que el artífice consideró cerrado su ciclo poético cuando creyó concluido el amoroso. No volvería a enamorarse igual que no volvería a ser joven, ergo antes de incurrir en el error de copiarse a sí mismo dejaría que lo hicieran sus epígonos...

Dos tendencias se imbrican hondamente en la idiosincrasia del poeta. En su Retrato del artista en 1956 el autor hace gala de su disposición racional (alude a su "nostalgia del orden"; declara ser "todo menos espontáneo"; reconoce que el diario le sirve como "un instrumento de control de mí mismo"; escribe que para G. Ferrater "soy un caso de vocación equivocada. Que tengo un temperamento pragmático y un talento analítico, y por tanto mayor aptitud para la prosa que para la poesía"¹²⁶) y de la sensual. Hallamos en el diario imágenes originales, su manía de asignar a cada lugar un olor, su conexión casi ritual con el pasado, todo ello sin relegar su talante sentimental ni su sensibilidad artística (respecto al Cantar del Cid confiesa que "leer poesía en voz alta me hace siempre saltar las lágrimas, pero hay escenas tan excelentes que uno no puede retenerse"). Transfiere a sus versos una rica dicotomía que los estudiosos han agrupado grosso modo, con sus ramificaciones, en torno a dos segmentos: el romántico (metro, pasión, sentimiento, nostalgia, mito, impudor, etc.) y el irónico (sintaxis, razón, pensamiento, crítica, desmitificación, pudor, etc.). Semejante reduccionismo

en el perfil de ambos campos semánticos, vistos cual compartimentos estancos, tiene sin duda una función más orientativa que ajustada a lo que en verdad hay. Lo cierto es que el monólogo dramático, una conocida modalidad de la poesía de la experiencia, subyace en el desarrollo interno de numerosos textos de Las personas del verbo. Para entrar en situación adelantemos algunos de sus rasgos: quien habla en el poema no es necesariamente el poeta, se da una alternancia de tonos (lo que evita la enunciación monocorde y facilita un mayor ángulo introspectivo), importa más el cómo que el qué se dice y en lugar de imitar la realidad se procura "reproducir una experiencia, captar su proceso y hacer emanar del mismo, a manera de síntesis, un juicio de implicaciones morales"¹²⁷.

En diversos artículos de El pie de la letra insinúa Jaime Gil su frecuentación del libro The Poetry of Experience de Langbaum. Sostiene el crítico norteamericano que la poesía moderna nace con el Romanticismo inglés. Después del legado cuestionador dejado por la centuria ilustrada, el poeta romántico sustituirá el antiguo criterio de verdad por el ámbito de las propias vivencias, basado en el deliberado desequilibrio entre experiencia (real o imaginada) e idea. El sentimentalismo, la subjetividad y la forma ampulosa venían a ser fallos del Romanticismo, no sus atributos. Al estilo confesional se opone el antídoto del monólogo dramático. Ahora se quiere objetivar la experiencia, para lo cual es preciso personalizar la voz poética y decantarse hacia el tono natural (del que no se excluye la ironía, vertida de ordinario sobre los propios sentimientos), la ejecución narrativa, la dicción coloquial. El lector debe involucrarse a su vez en la tensión entre simpatía y juicio, emoción y razón, agazapada en el texto "through finding by an effort of creative insight his own life in the otherwise incomplete images or events"¹²⁸. A fin de comprender en sí mismo al personaje que se expresa en el poema debe suspender también toda valoración dogmática para juzgarle con arreglo a su punto de vista y al de su tiempo. En la poesía de la experiencia se produce, en definitiva, la disolución de los géneros tradicionales (el poema permanece a caballo entre lo lírico y lo dramático) y la desintegración del significado en el sentido convencional, de manera que

such a literature does not give us a meaning in the sense of a complete idea which can be abstracted and connected logically with other ideas. It resolves itself by immersing its uncompleted idea in an advancing stream of life -by shifting the whole argument into the context of a larger and intenser life, by shifting to a new perspective, a new phase of the speaker's career¹²⁹.

Auden había anunciado que el héroe de la literatura moderna era la persona privada. Algo más aprendió de él Gil de Biedma, por ejemplo "la cuidadosa construcción de una irrealidad que pareciera real, apoyándose en un artificio literario e irónico que contrarrestara el sentimentalismo neorromántico"¹³⁰. García Montero incide en la voluntad biedmaniana de hacer creíble "una representación de la verdad" en su deseo de inocular en el poema "significaciones inexistentes en la realidad, aunque para ello necesite mantener ese cuidado aspecto realista"¹³¹. Pese al supuesto discurso narrativo y realista del sujeto poético, quien en el tramo que media de CV a M se esfuerza en desechar una primigenia visión del mundo mítica en pro de otra racional (de lo subjetivo a lo objetivo), no logra desembarazarse sin embargo de la herencia de irrealidades que sobre él gravita a tenor de su extracción social privilegiada, una herencia que incluso condiciona su forma de expresión. El poeta recrea verosímilmente el pensar del personaje mediante la matización psicológica (el balanceo entre el prurito precisador y la formulación indecisa patente en el uso de los adverbios modales, de las partículas que suponen una valoración, de los incisos parentéticos que aparte de poner un pensamiento en sordina recuerdan según Masoliver "el tono irónico de una conversación propia de la gente sophisticated"...), no sin revelarnos simultáneamente su portentosa memoria sensitiva. La "abundancia de reflejos sensoriales"¹³² que fluye en estos versos nos remite al Pessoa del "não tenho filosofia, tenho sentidos" o, a la pata la llana, al campoamoriano aserto de que "el arte consiste en realizar ideas por medio de imágenes"¹³³. Al decir de J. González Muela, Jaime Gil, experto en evocar imágenes pretéritas (bien desrealizadas, bien actualizadas con gran detallismo), intenta desde la inflexión sentimental impresionar antes que hacer pensar al lector. Y es que a fin de cuentas, a pesar de sus componentes prosaicos (v. g. las irregularidades originadas a partir de hacer depender del "énfasis" -replegado en el encabalgamiento, el circunloquio, la repetición- la ejecución sintáctico-rítmica), es el suyo

un lenguaje correcto, de persona bien educada, culta (bastantes gerundios; alguna inversión del orden de palabras para dar elegancia al ritmo de la frase: "hasta qué punto tuyos eran"; abundancia de adjetivos que recuerdan al Cernuda narrativo; el uso elegante de aquel rememorativo: "aquel correr por las habitaciones"). Y, en general, el tono distinguido, simbólico, que preside por encima de alusiones a recuerdos vulgares o vulgarmente anecdóticos, de niño capitalista rico¹³⁴.

Precisamente la insistencia de los menos cualificados continuadores biedmanianos en la evocación de la experiencia del retoño acomodado o en la voz que se busca roza ya la saturación

del *déjà vu*. En lo tocante a los reproches directos descargados sobre la lírica biedmaniana se han aducido motivos como las no bien integradas caídas de tono, versos rípidos, el voluntarismo de sus composiciones sociales a la vieja usanza (cuando vence el poeta su inicial prevención frente a la retórica engañosa de las fórmulas expresivas repetitivas), poemas esquemáticos, incluso el hecho de que para enmascarar poéticamente su vida privada echara mano según unos de la irrealidad y según otros de la mentira. Minucias todo. Resulta impredecible, por otra parte, determinar el exacto alcance de su proclividad desacralizadora (un dato lo tenemos en la ambigüedad de "las personas del verbo" -¿en sentido gramatical o evangélico?), dónde termina en un texto la parodia para dar paso al velado tributo o si es factible rastrear procedimientos artificiosos donde diríase brillan por su ausencia. A este respecto Bousoño se ha encargado de sondear los trucos que alejan a estos versos del lenguaje hablado¹³⁵.

Justamente porque emplea de modo retórico el lenguaje, consigue el poeta hablar no de sino en lo social: "la cantidad de vida social que un poema de Biedma, por ejemplo, pone en juego, y la profundidad a que lo hace, no tiene punto de comparación con la que podía enumerar, pero sin que entrara verdaderamente en juego, ningún poema en la época de las arengas en verso"¹³⁶. Así, como quería Juan Ferraté, el tono justo de esta poesía es "el de las relaciones humanas reales", siendo lo social en ella "un valor del tono, no del asunto"¹³⁷. La cuestión tonal nos conduce, en un efecto bumerang, a lo inconciliable de las actitudes en pugna en el interior del yo poemático, "realista" al menos en su postura más de burgués desclasado que trasclasado. Se atiende, claro, a lo que conoce. De ahí el acierto de Biedma en asumir

que su función residía antes en descubrir la decadencia de una clase que en cantar el amanecer de otra(...) (Obtiene con ello, v. g. en *Barcelona ja no és bona...*) una expresión literaria convincente de la fe en el triunfo del proletariado. Lo consigue por un camino indirecto, negando con todas sus fuerzas la existencia de un destino histórico para la burguesía en el presente y en el futuro¹³⁸.

Digamos, en conclusión, que la poesía de Gil de Biedma no es otra cosa que un inteligente relato novelado de imágenes, en 1ª persona. Coexisten en *CV* y *M* -los libros que entran de lleno en nuestro campo de acción- de un lado el diseño métrico de medida breve y corte rítmico tradicional, a veces también bailable y, de otro, el ritmo endecasilábico distribuido por lo común en segmentos menores para los versos de medida más extensa, subjetiva y desigual. Domina la segunda modalidad sobre

la primera. El poeta, quien al ambientar sus "novelitas" en la Barcelona urbana trae a colación tanto la zona señorial como la de las Ramblas, la de los xarnegos o la de la masa anónima vecinal que acude cada día al trabajo, sigue acogándose al contrapunto de lo culto/popular en su juego con las palabras de familia. Todavía acumula un mérito más: su empeño en rescatar metros en desuso (de origen medieval como la sextina o romántico como la octavilla aguda), lo que le convierte en "el único poeta de posguerra que ha hecho aportaciones de valor a la labor que, en ese sentido, realizaron los poetas del 27"¹³⁹.

3.2 LOS TEMAS

3.2.1 LAS EVASIONES

Se ha señalado en esta poesía la presencia de un tiempo mitificado relativo a la amistad y al amor. Antes de proceder al análisis de las 3 piezas seleccionadas para la ocasión -ajenas todas a la temática amorosa-, quisiera recalcar escuetamente en otras afines a unas ansias de "evasión" que implican ya la disconformidad con el establishment franquista, ya con el más amplio *modus vivendi* instituido en el mundo capitalista de las alienantes obligaciones laborales. Los efectos rayan, pues, en lo socio-político y lo existencial, no siempre discernibles. Dentro de CV, el escapismo amoroso se repliega en *Idilio en el café* -"este beso", signo de consumación- y en el deseo insatisfecho del adolescente "sin un alma que llevar a la boca" de *Noches del mes de junio*; aquí, en un balbuciente tanteo, combina el hablante la actitud nostálgica y la irónica para terminar con el reconocimiento del triunfo de la realidad sobre el deseo. *Vals de aniversario* y los 3 poemas breves (*Sábado*, *Domingo* y *Lunes*) que en la 1ª edición de CV se agrupaban bajo el título *Los días y el trabajo*, sugieren la usura de la cotidianidad -desde la idealización a la fatiga erótica-, indicio de una insuficiencia vital que hace mella incluso en el sagrado reducto del amor. En M el personaje pone en tela de juicio la madurez alcanzada, sin aplicarse tanto a juzgar v. g. su experiencia amorosa -porque, una vez asumidos los designios temporales, el amor deviene "el consuelo edénico en el infierno terrenal"¹⁴⁰- como a reafirmarla. De este modo cabe interpretar la evocación de una historia "de casi amor" en París, postal del cielo (es la huida en parte política al paraíso de la

intelectualidad izquierdista en tiempos de huelgas y del auge de la canción romántica francesa de posguerra, "cuando dejar atrás padres y patria/ es sentirse más libre para siempre"), el devenir temporal captado a través de instantáneas en la serie que va de Mañana de ayer, de hoy hasta Happy ending (ahora el amor se poetiza en un ritmo próximo a la canción popular), Canción de aniversario (el yo insta al tú a la celebración de lo que todavía les mantiene unidos frente a "la realidad -no demasiado hermosa-/ con sus inconvenientes de ser dos", apostando sentimentalmente por "un poco de sueño" que ayude a prolongar dicha situación), Pandémica y celeste (oímos la voz real del autor, quien remata la exposición de su teoría amorosa con la formulación de un anhelo: el de poder vivir sin deseo y en compañía "hasta morir en paz")... Para el final he dejado la mención de Albada, inspirada en Alba de Giraut de Bornelh - emulando su modelo de 6 estrofas de exhortación y una última de airada respuesta, si bien la voz medieval del "amigo" es suplida por el contemporáneo diálogo del sujeto consigo mismo-, en el bodeleriano Crepúsculo matutino y en el tono escéptico y antirretórico de la poesía maldita de Manuel Machado. Tras una noche de amor, el héroe poético debe pensar en separarse del calor del cuerpo amado para levantarse y afrontar el frío de la jornada laboral: "Piensa en la casa todavía oscura/ donde entrarás para cambiar de traje"¹⁴¹. El conflicto entre deseo y realidad se resuelve de nuevo a favor de ésta, puesto que el protagonista está a merced de las reglas del juego laboral (de ahí que conozca el día que le espera "y no por el placer"), una especie de prisión más vasta y tediosa de la que ni siquiera se libraría el preso político excarcelado de En el castillo de Luna.

Amistad a lo largo. Poema-pórtico de CV, compuesto en 1953, desarrolla la faz multiperspectivista de una mitología fraternal luego ausente en PP. El sujeto poético se dirige aquí y ahora a un restringido grupo de amigos. Les refiere sus impresiones sobre la amistad y el tiempo, cómo cada uno derivó de la soledad a la compañía hasta adquirir un sentido de comunidad de experiencia gracias a las charlas -la mística del "encendíamos palabras", las palabras del entendimiento protagonistas en Arte poética- mediante las cuales se han narrado y recordado mutuamente la vida. Así, se (re)conocen "sarmentosos/ de historia acumulada"¹⁴². Los imperativos ("mirad", "callad"), la apelación directa y repetitiva ("quiero deciros" se reitera 3 veces), las declaraciones sentenciosas que a todos conciernen, etc., toman en cuenta a un interlocutor plural preciso. El nosotros (pronombre que, según Celaya, designaba durante el apogeo de la poesía social un "nosotros concreto, histórico y

actuante que la Policía no permitía definir más¹⁴³) alude tanto a los compañeros en su acepción humano-emotiva ("A veces, al hablar, alguno olvida/ su brazo sobre el mío,/ y yo aunque esté callado doy las gracias/ porque hay paz en los cuerpos y en nosotros") como al clanismo masculino de los "compañeros de viaje". Aclara Masoliver que

Compañeros de viaje es título de rica ambigüedad, pues puede referirse a los *fellow travellers* (a quienes comparten la necesidad de un cambio radical en la sociedad sin afiliarse al partido que lo propugna), a los intelectuales y poetas que participan de una misma experiencia literaria y, finalmente, a todos los que hemos vivido sin posibilidad de orgullo la misma historia¹⁴⁴.

No obstante, por la fecha de composición el texto parece homenajear antes la época de los encuentros en el bar de la Facultad que la más tardía de las conspiraciones antifranquistas. Impera un sentimiento de pertenencia al grupo parejo al descrito en *De ahora en adelante*, aunque sin la rotunda adscripción al compromiso. "Sólo quiero deciros que estamos todos juntos" equivaldría al modismo "la unión hace la fuerza", mas no aún en un plano resistencial (al fin y al cabo estamos en "Ayer" o la prehistoria del protagonista de *CV*). Este clima confiado y fraterno posibilita la aceptación de la vida tal cual es, con sus paradojas ("para nosotros el dolor es tierno"), mientras constituye un momentáneo asidero contra el tópico del *fugit irreparabile tempus*. El verso aislado del cierre ("Ay el tiempo! Ya todo se comprende") ratifica ese predominante matiz emocional más próximo a lo metafísico que a la expresa concienciación histórica.

Aunque sea un instante. El título se entresaca de las primeras palabras del poema, procedimiento de moda a finales del XIX según G. Corona. Un hablante que no se dirige a nadie en particular se identifica plenamente, al decir de Juan Ferraté, con el autor. Su *pensar* obsesivo se refleja en las frecuentes reiteraciones de un discurso que recapitula sobre sí mismo y en las prosaicas imprecisiones ("no sé", "tal vez"). Pretende el hablante zafarse del "temor actual" volviéndose hacia el hipotético edén del pasado. Un pasado calificado sin embargo de "engañoso" y cuya existencia se acaba negando. La evasión en busca de descanso -"con tal de que la vida deponga sus espinas"- se revelará inviable. Se añora una "paz" como la alcanzada en *Amistad a lo largo*. Al escribirse la pieza en 1956, cabe atribuir la tensión interna del yo quizá a una reacción de malestar frente al *statu quo*. El lenguaje alusivo sirve para encubrir la crítica del orden establecido: "para creer al menos que de verdad vivimos/ y que la vida es más que esta pausa

inmensa, / vertiginosa". Mas el derrotismo llega a su punto álgido cuando el sujeto poético "enjuicia, sin piedad, su propia actitud y la de los que como él disienten"¹⁴⁵, para quienes la "dignidad" (recordemos la preocupación por ser honrado en El juego de hacer versos) termina asimilándose a "un desolador deseo de esconderse". Cabanilles contempla en este verso zaguero no tanto un fognazo de mala conciencia como la creación, a partir de la aliteración de la /d/ y la /s/, de "una especie de silbido" ocultador del significado de lo dicho; se inclina por una lectura menos comprometida: "El poema desvela cómo la escritura, la memoria, son modos de crear irrealidades para crear una irrealidad mayor, la de la vida"¹⁴⁶.

Conversaciones poéticas (M), con la acotación "(Formentor, mayo de 1959)" y la dedicatoria a Barral, queda bien definido en su encuadre espacio-temporal de trasfondo biográfico. Dos bloques temporales se contraponen en este canto a la hedonista libertad experimentada por un grupo de literatos congregados en un lugar idílico con el objeto de dar rienda suelta a las charlas y las copas. Desde el presente (el invierno o "el infierno", como leemos paranomásticamente en Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma o esos "cuarteles solitarios" -Las afueras X- que le aguardan a uno en la rentrée a la ciudad) el narrador se apresta a rememorar un suceso feliz del pasado, cuyo relato ocupará casi las tres cuartas partes del poema. Entre los participantes distinguimos también dos grupos: los maduros "famosos" y los jóvenes, los auténticos protagonistas dionisiacos de la noche. In media res se nos introduce al ambiente "de general jubilación". En la primera referencia a los maestros del 27 el hablante "juxtaposes two distinct levels of reality, one that refers to life -the master greeting his younger colleagues at a social gathering- with another that is art -his photograph, or artistic representation, that appeared in the Diego anthology"¹⁴⁷. Sigue a ésta la alusión a la procedencia del nosotros, los jóvenes, "de otro mundo quizá no más real", sentimiento de irrealidad que se afianzará en el vago recuerdo de "la imprecisión de hablar" y líneas más abajo en el de sus voces, "menos reales, cuando rompimos a cantar"¹⁴⁸. Un juego de palabras ("Y algo de nuestro invierno, de sus preocupaciones/ y de sus precauciones") da la medida de un áspero presente localizable, con idéntico simbolismo estacional, en un Barral. La narrativa alternancia del pretérito imperfecto y el indefinido se emplea para marcar las transiciones entre las distintas partes. En la 3ª estrofa se deslizan las ensoñaciones del yo suscitadas por el paisaje, en seguida refrendadas por una serie de claves románticas ("mar", "luna", "música") casi

correlativas a las de París, postal del cielo¹⁴⁹. Un verso tajante -"Quedábamos los jóvenes"- nos conduce en un golpe de efecto al momento climático en que, con ayuda del alcohol o del escenario pintoresco, la conversación se troca en canto, sobreviene la hazaña de la estatua y se vacila contra la madrugada (en expresivo encabalgamiento de lo que es ya una muletilla conversacional propia de los poetas de Barcelona). "Y yo pedí,/ grité que por favor que no volviéramos/ nunca, nunca jamás a casa". Ahí queda el deseo, de una ingenuidad coloquial lindante con la caricatura aunque acorde con la intención del autor de cargar las tintas en la trascendencia de uno de esos paraísos cada vez más difíciles de encontrar. Un deseo atajado de inmediato por la realidad: "Por supuesto, volvimos". El epílogo se escribe desde el presente, a sabiendas de que se escribe y de que por fin se tienen las "ideas" claras sobre los paraísos. Con todo, el yo intérprete reconoce su felicidad pasada, cuyos destellos simbólicos -"algo de luz y un poco de calor/ intermitente/ como una brasa de antracita"- le urge rescatar "en estas otras noches de noviembre/ negras de agua" (inquietante sinestesia).

3.2.2 LA GUERRA

Muere Eusebio, en CV, incluye a modo de epifonema la primera alusión a la guerra en Las personas del verbo¹⁵⁰: "un mundo inexplicable lo mismo que tu muerte/ -nuestra infancia en los años de la guerra civil". Urde el hablante un monólogo interior centrado en el recuerdo del guarda entrañable de su infancia en el momento de su muerte próxima. No contento con ofrecerle, junto a los demás, palabras de familia "que hicieran compañía", ansía en su fuero interno poder dar marcha atrás en el tiempo para recuperar los valores positivos de la niñez, o sea, la inocencia y la sensorialidad unida a un paraje natural añorado. En virtud del cariño profesado a un tú incapaz de oírle, quiere recobrar al niño que fue -niño en la guerra, sin que ello conlleve valoración ninguna- por el "poco de calor" que en cuanto tal pudiera transmitir al tú en la hora de su muerte. Un tono contenido enmascara apenas la emoción ante el mundo de la pequeña intimidad doméstica trascendida ("la sillita del planchero", "la sonrisa adorable de tus dientes sucios", etc.).

Intento formular mi experiencia de la guerra (M) data de 1963. "Fueron, posiblemente,/ los años más felices de mi vida". En su jugoso comentario del poema, observa Rovira en este inicio

"provocativo" el valor de lo inesperado y un destacado tono desafiante que, además de extenderse al texto entero -contra el usual patetismo reservado al tratamiento del tema por parte de los poetas sociales-, resulta de una arrolladora sinceridad: "no hace falta insistir en la especie de sacrilegio que supondría - y aún puede suponer- el que la guerra causara la felicidad de alguien, y en un poema no deben decirse estas cosas, aunque sean verdad..."¹⁵¹. El efecto queda algo atenuado en los dos versos siguientes ("y no es extraño, puesto que a fin de cuentas/ no tenía los diez") presentadores de lo que será la perspectiva infantil, en plural, desde la que se procurará recrear de manera fidedigna un período de felicidad personal en medio del reinante dolor colectivo ("Mi amor por los inviernos mesetarios/ es una consecuencia/ de que hubiera en España casi un millón de muertos"). Perspectiva que se entrecruza y contrapuntea con el punto de vista, en singular, de la voz adulta dedicada a interpretar una experiencia biográfica horra de mediatizaciones ideológicas (entre otras razones porque, según confesión del autor en una entrevista, escribió la pieza "muy fríamente"). La estrofa 2ª bosqueja la tesis del *niño-fiera* (ecos de Manuel Machado resuenan en "es una bestia el niño", motivo que anteriormente a Biedma retomaron G. Ferrater en *In memoriam* y Barral en *Las alarmas*), quien "vive más que nadie" en tiempos de guerra, una circunstancia que comparte con el mundo infantil el común rasgo de la simplificación. Para el retoño acomodado empírico la guerra significa el descubrimiento de la naturaleza mesetaria. A salvo gracias a su origen bienestante ("el miedo y el desorden de los primeros días/ eran algo borroso, con esa irrealidad/ de los momentos demasiado intensos" -otra vez despunta la filiación romántica de quien escribe), el niño puede captar de la contienda su lado menos cruento y susceptible de idealización: los soldados heridos en Segovia o la curiosidad en torno a unos fusilados nunca vistos (morbo infantil que se reproduce en el barraliano *Sangre en la ventana* o en *Ciudad cero* de Angel González), todo ello en versión light. Incluso la remembranza de "una excursión a Coca" (abundan los topónimos - también "España" aparece nombrada sin pudor-, signo de la voluntad de imprimir un aire de veracidad testimonial a lo narrado) se convierte en un menudeo de impresiones sensoriales y en otra vaga declaración de libertad. Inmediatamente hay que contextualizar en la zona nacional estos versos: "Y los mismos discursos, los gritos, las canciones/ eran como promesas de otro tiempo mejor,/ nos ofrecían/ un billete de vuelta al siglo diez y seis!/ Qué niño no lo acepta?". La superposición de la perspectiva infantil y adulta, componiendo según Rovira "un lúcido ejercicio de objetividad", se aprecia a las claras. Sin

embargo, creo percibir la sesgada censura versus el sistema de creencias del bando vencedor en el hecho de que las "promesas de otro tiempo mejor" connoten el regreso involutivo al pasado. Igualmente, la exaltación emanada del primer verso transcrito de esta serie configura un cuadro atractivo por su misma simplicidad (diría que intencionada) a los ojos del niño ubicado en dicho bando y no en el contrario. El último verso inquisitivo hace las veces de transición hacia la estrofa conclusiva donde termina la "experiencia" infantil y se desvelan las "ideas" del adulto. Desde el presente, se distancia la voz reflexiva de una vivencia idílica propiciada por su misma condición de clase, tal vez no tanto para autojustificarse como para aportar el dato que falta, en un epílogo de marcado corte racional, respecto a la imprevisible evolución de aquel *niño-fiera*.

3.2.3 LA ASUNCION DE LA PROPIA CLASE

Elijo para este sub-apartado 3 textos en que el tema de la mala conciencia va ligado al reconocimiento de la extracción social de la que uno procede, lo que provoca el famoso vaivén de actitudes -fundamento de una integradora poesía de la experiencia opuesta al arrebatado manejo de verdades simplificadas efectuado por la poesía social más obtusa-, una melancólica prendada de un pasado exquisito y otra crítica en que se levanta acta inmisericorde, por una cuestión de conciencia, contra la insolidaridad de un grupo social elitista volcado sobre sí mismo. En consecuencia, el ataque a los valores burgueses desde dentro conlleva la autocritica (aspecto que analizaré en otra serie poemática en que surge como motivo dominante) y el denso sabor de lo agridulce. En el caso de Jaime Gil (paladín en nuestros lares de la mala conciencia lírica cuyo influjo acusa sobre todo Barral, si bien éste no utiliza como Biedma ni las palabras de familia, ni términos poéticamente tan devaluados tal "corazón" o "alma", ni materiales de fuste popularista, por nombrar algunas diferencias visibles) parece más adecuado hablar, insisto, de desclasamiento que de trasclasamiento¹⁵². Riera sitúa el inicio de la mala conciencia biedmaniana en CV -Infancia y confesiones, Ampliación de estudios y Las grandes esperanzas (pieza que, pese a centrarse en el motivo prometedor del heredero, traslado al bloque de "La sátira de la integración")- y su desarrollo en M. Muchas composiciones presentan atisbos de la misma, pero me inclino por la delimitación de 3 bloques temáticos que la implican (3.2.3, 3.2.4 y 3.2.5) y que propongo considerar como una suerte de

vasos comunicantes.

Infancia y confesiones está dedicado a Juan Goytisolo y escrito 4 años antes de que el novelista publique La isla (1961), basada en la denuncia de la vida regalada de un grupo de pudientes veraneantes. La mise en abyme de la titulación delata la postura del narrador. A pesar de las "confesiones" anunciadas, el enfoque textual se aleja del ámbito intimista para ajustarse a lo que Segovia llama "una especie de colectivista ceremonia cinematográfica o de conversación de amigos"¹⁵³. El sujeto poético hace además de contar la historia de su vida desde el principio (se reúnen "las tres edades del personaje", en indicación de Rovira) a un auditorio muy definido. El inciso parentético de los versos 2-3 realza el *pensar* del personaje, típico de la sección "Por vivir aquí". Por vez primera aflora la alusión a la familia, "bastante rica" (la carga casi eufemística del adverbio dice mucho en favor de la buena educación del hablante). Lo paródico preside la 2ª estrofa en el boceto del mundo burgués decadente donde la familia y el yo se encuadran. El sesgo tonal un punto frívolo en la manipulación de intertextos de Antonio Machado¹⁵⁴, Joaquín Costa y Rafael Alberti, se adapta formalmente a un mensaje plagado de valores también desvirtuados. El verso "con escuela y despensa y llave en el ropero" adjunta a la consigna regeneracionista de Costa la idea de "una preocupación primaria por la propiedad material en dicha sociedad"¹⁵⁵. La descripción de las familias que "veraneaban infinitamente" en sus presuntuosos dominios cercados que, al decir de Jiménez Millán, constituyen "un reducto aislado dentro de la misma ciudad"¹⁵⁶, finaliza con un juicio de valor: "todo ligeramente egoísta y caduco". La sufijación en -mente de los adverbios modales en función matizadora con que se caricaturiza la ociosidad de los ricos encubre un nuevo resabio paródico si, como asegura Riera, se puso de moda a finales de los 50 en el habla de la burguesía urbana barcelonesa. Se cierra la estrofa con una disculpa irónica sustentada en la mutación del mencionado verso albertiano y referida a la cara externa del escenario recién invocado: "Yo nací (perdonadme)/ en la edad de la pérgola y el tenis". En la 3ª estrofa asistimos al paso de la dimensión exterior a la interior. "La vida, sin embargo, tenía extraños límites" -se introduce la contraposición- y "una cierta tendencia/ retráctil" (nótese el gráfico encabalgamiento que aísla en el verso siguiente al adjetivo, en consonancia con la limitación asignada a ese pseudo-paradisíaco coto cerrado). El recuerdo se tiñe de vaguedades en la alusión al otro mundo amenazante y cautivador a un tiempo que se extiende más allá de

la fortificación burguesa. Preservado de la sordidez ("algo sordo/ perduraba a lo lejos" nos remite, a través del adjetivo, a Los aparecidos provenientes "de las sordas/ minas del hambre y de la multitud" o a "la sorda realidad" de Lágrima, igual que el hálito fantasmagórico de la estrofa recuerda aquel "algo espectral" -De aquí a la eternidad- inseparable de una realidad inquietante), remata el yo su relato sin pronunciarse en contra del legado aristocrático -"esta costumbre de calor/ y una imposible propensión al mito"- que le resta de una experiencia infantil vivida con anteojeras. Como mucho accede a ironizar sobre ello, pero la mala conciencia no traspasa en el poema un nivel embrionario.

Ampliación de estudios (1958) muestra la disociación entre el personaje narrador y la imagen juvenil de sí mismo, en lugar de la familia ahora, que recuerda y enjuicia. La "vieja ciudad" donde el "joven sin trabajo/ y con algún dinero" supuestamente amplía sus estudios (sólo nombrados en el título) pudiera ser Oxford. La adjetivación de la estrofa inaugural descriptiva del escenario urbano es valorativa (a destacar el desplazamiento calificativo "niños góticos", sin obviar su probable acepción de "niños bien"), lo que anticipa una acentuada predisposición confesional. Tras una introducción de orden lírico, con pinceladas eliotianas, asoma la ironía: "Puede que un día cuente/ *quel lait pur, que de soins* y cuántos sacrificios/ me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios". El resentimiento contra la clase que sabe suya surge de reconocerse como "producto acabado" de la inversión de la familia-empresa, de ahí que emplee una terminología mercantil exenta de connotaciones afectivas. La expresión "hijo dos veces" simboliza un primer nacimiento físico a la edad mítica, en función de las prerrogativas de clase, y un segundo despertar a la edad racional de la toma de conciencia histórica. El destinatario plural, receptor de la confesión del hablante sobre el "producto acabado", está implícito en el texto. La 3ª estrofa arranca de una pregunta-captatio (con préstamo garcilasista incluido) que, por su carácter apelativo, intenta asegurarse el asentimiento de dicho destinatario. Del verso 23 al 29 detectamos, en medio de las divagaciones de una voz que busca la palabra precisa, un antagonismo entre el parecer (lo "sentimental") y el ser ("el verdadero argumento de la historia"), lo cual sirve de preámbulo al enjuiciamiento que a renglón seguido realiza el narrador sobre la enigmática "crisis de expectación heroica" en que estuvo sumido el yo juvenil. De ella "me queda sobre todo la conciencia/ de una pequeña falsificación". Deja en suspenso las explicaciones para infiltrar un circunloquio que a lo largo de

14 versos (enmarcados por "Y si recuerdo ahora"/ "si ahora recuerdo") traza la imagen más bien escapista de una cotidianidad libre de mácula ideológica. Recupera el hilo en la estrofa final alegando una serie de herméticas razones donde descolla el recurrente determinador demostrativo "esa", signo de que "el narrador agudiza su meticulosidad en la matización psicológica"¹⁵⁷, en el plano formal. En el del contenido cobra relieve la crítica contra el "burguesito en rebeldía" que en su búsqueda "de otro sentido posible, más profundo/ que la injusticia o el dolor" (nótese su flagrante error de perspectiva), pese a sus veleidades heroicas, no llega a rebasar el lindero literario. Parece sintomático que un verso de Mallarmé -para mayor esnobismo- clausure la composición. Repara Pere Rovira en la incógnita de la mentada "crisis de expectación heroica" juvenil, "aunque las sugerencias apuntan quizá al enfrentamiento del problema social, a las primeras tímidas concienciaciones de clase que en su imaginación se agigantan fatuamente"¹⁵⁸. En consecuencia se burla el sujeto intérprete-"hijo de vecino" de la ingenua vanidad consubstancial al sujeto empírico-"unigénito" pertrechado en "esa tranquilidad/ de absolución". Su autoengaño en la creencia de estar rompiendo con algo tenía desgraciadamente su reflejo en la ejemplar deformación psicológica de su ensimismado grupo social.

Ribera de los alisos (M) es de 1962. Los "alisos" apuntan a un concreto marco rural segoviano presente en piezas ya comentadas e inseparable de una infancia añorada con su cortejo de sacralizaciones personales. Así, la mitificación del locus amoenus "que yo quiero en el mundo" aparecía en Muere Eusebio e Intento formular...; "mi reino" y el "ejercicio de la irrealidad" nos retrotraen a "mi pequeño reino afortunado" y la "propensión al mito" de Infancia y confesiones; el "rencor de conciencia engañada" remite a la "pequeña falsificación" de Ampliación de estudios. En su avance, el texto recapitula sobre la reflexión en torno al pasado efectuada en CV. En los 26 primeros versos detecta perspicazmente G. Corona una estructura especular apoyada en una retahíla de motivos repetidos ("pinos", "sendero", "raíces", "recuerdo" y "vida") destinados a preparar "el ambiente sentimental necesario para la experiencia subjetiva"¹⁵⁹. La 3ª estrofa remacha el énfasis puesto en una memoria de cuño romántico ("noche a caballo", "luna", "río", "atardecer", con brillantes hallazgos imaginísticos) en detrimento de la memoria racional (véase la fugaz alusión a "la vida en el colegio"). Advierte Rovira el meritorio "intento de entender" del personaje atrapado, como en Ampliación de estudios¹⁶⁰, en la dicotomía ser/apariencia: "Imágenes hermosas

de una historia/ que no es toda la historia". En la 4ª estrofa concluye la enumeración de los recuerdos míticos -desaparecido el auditorio, el sujeto poético habla para sí mismo-: "cantando", "fuego encendido", "la dulzura de un orden artificioso y rústico"... Inferimos que los años transcurridos en la meseta castellana, tan líricamente evocada, devienen una vía de escape para el yo adulto que, a través de ella, intentará encontrar el sentido moral de la vida¹⁶¹. La estrofa siguiente trae consigo la corrección del mito: "Sueño de los mayores, todo aquello". Ahora le queda al personaje un "resentimiento demasiado vivo" frente a la sensibilidad de unigénito -arma de doble filo- aprendida en las "grandes fincas" donde la vida adquiriría el aspecto de un sueño interminable. La mezcla resultante de melancolía y rencor (esta vez sin ironía) debía detenerse en el verso 70 según G. Corona, sin embargo el poeta añade una moraleja universalizadora de la experiencia puesto que faltaba alcanzar, "con la suficiente validez general, la unificación del hecho (la naturaleza) y su significado"¹⁶². En el cierre "las cualidades del lugar acaban imponiéndose y compensando al personaje de la estafa vital que ha intuido"¹⁶³. El "destronado" se sitúa en el umbral de la filosofía a lo Wordsworth, quien descubriera en la serena contemplación del paisaje una dimensión para-religiosa favorecedora de la objetivación de la propia conciencia escindida en "una disposición/ de afinidad profunda/ con la naturaleza y con los hombres".

3.2.4 LA SATIRA DE LA INTEGRACION

A mi entender son 4 los poemas que desde la ironía, el sarcasmo o incluso el empleo del discurso mimético se aplican a la transgresión del orden instaurado en la España de la longa noche de piedra. En los 3 primeros, pertenecientes a CV, hallamos respectivamente estas líneas argumentales: la ridiculización del arquitrabe-régimen, el cuestionamiento por parte del heredero de la jerarquía impuesta y de su propia función en el ámbito laboral del sistema nacional-católico y el discurso alegórico, un punto maniqueísta, presentado de entrada como el relato de la Historia de la humanidad para acabar circunscrito a una situación de injusticia hartó más concreta. El último texto, de M, entronca en parte con el bloque 3.2.6 en su pintura del anverso y reverso del Madrid de posguerra, si bien su inconfundible veta satírica aconseja mejor su inclusión aquí.

El *arquitrabe* (1956) alude en el epígrafe "*Andamios para las ideas*" al libro homónimo de A. Muñoz Alonso, defensor ideológico de la oficialidad franquista. La pieza se concibe como la réplica irónica al contenido de dicho libro. La del "andamio" es la primera anfibología que inspirará la riqueza de acepciones del término "arquitrabe" (en sentido arquitectónico, en su equivalencia a tontería o como metonimia de dictadura), esa incógnita del título que sobre la marcha se va despejando. "Scaffold" es otra voz polivalente: "(Curioso que en inglés scaffold signifique/ a la vez andamio y cadalso)". Disiente Masoliver de este metalingüístico inciso por cuanto supone una violenta ruptura rítmica en un texto de cierta musicalidad¹⁶⁴. Mas el uso lúdico del lenguaje sirve, también, para esquivar el censorio lápiz rojo. La redundante construcción impersonal ("uno", "hay quien") se ciñe al asunto poemático: los rumores desatados sobre la inestabilidad del "arquitrabe" (la rima consonante promovida por la palabreja acentúa la ironía). "Un estilo prosaico sugiere la parodia de la información imprecisa, de las amenazas formuladas a medias palabras que, en el plano de la realidad, utilizaba el establishment español para defender su supervivencia"¹⁶⁵. De un lado tenemos a las "gentes pomposas" (los estamentos integrados) y de otro al "enemigo" (los fantasmas de la 3ª estrofa recuerdan el tópico difundido, desde el poder, de la "conspiración comunista"). En medio se emplaza el ciudadano de a pie que ve coartados sus derechos elementales (notemos la exagerada interlocución "*Pero cómo se atreve?*") ante la intimidación del "arquitrabe". La exclamación final, equivalente al modismo "¡que viene el lobo!", aclara el inequívoco alcance negativo del vocablo.

Las grandes esperanzas -título tomado del verso inicial y evocador de la novela de Dickens- se revelarán al cabo como poco fundadas. La máxima "*le mort saisit le vif*", antepuesta como cita y glosada por el autor en su diario al discurrir sobre las ejecuciones públicas ("entre morir por la seguridad de todos - el orden jurídico- y morir por la salvación de todos, no hay más que un paso"¹⁶⁶), da la clave para saber quién es quién en este poema de 1958. A ello contribuye la diferenciación gráfica de las voces: en cursiva la de "los señores solemnes" (*le mort*) versus la del heredero (*le vif*). Oímos primero la parodiada voz de la autoridad dirigiéndose a un vosotros, el conjunto de herederos, a quienes entrega un legado nada halagüeño. "*Las grandes esperanzas están todas/ puestas sobre vosotros*". Además del malicioso "sobre" (implica una carga), el adjetivo "todas", muy reiterado, llegará a simbolizar el fanatismo de la intransigencia (como el "todas" de *El arquitrabe* y contra la

connotación positivamente afirmativa del adjetivo en Lágrima o Por lo visto). Tras mencionar la manida consigna de Costa, le mort considera a sus interlocutores "*libres de disponer/ sin imprudentes/ romanticismos, por supuesto*". No se nos escapa el valor idealista o generoso que tiñe de inmediato al sustantivo. La respuesta del heredero, quien ocupa ya su puesto en la empresa familiar viendo "hipotecados todos los días de su vida"¹⁶⁷ gracias a dicha cesión, se acoge a la constante anafórica "cada mañana" para subrayar el efecto alienante y esterilizador de su acatamiento. El vocabulario comercial hace hincapié en la idea de impersonalidad. En la 2ª estrofa destaca el aldabonazo contra el nacional-catolicismo en el juego de palabras entablado entre "en el Nombre del Padre" y "los padres nuestros/ de cada día" (desautomatización del conocido fragmento del "Padrenuestro"). En la siguiente, el "todo está servido" remite a la intertextualidad brechtiana transcrita en el barraliano Discurso de 19 figuras...; como a éste, tampoco al heredero Gil de Biedma le gusta "ni mandar ni ser servido". La voz del sucesor "se hace 'generacional'"¹⁶⁸ cuando se pregunta por la suerte de otros que, al igual que él, se someten al destino que en tanto vástagos de la clase burguesa les está reservado. La momentánea evasión mental "al mejor de los mundos imposibles", "aunque sea un instante" (recordemos la pieza así titulada), deja entrever la rebeldía de le vif que entiende que la vida es otra cosa. Pero la añoranza de los "romanticismos" prohibidos o el deseo de vivir intensamente antes de ingresar sin posibilidad de retorno en el mundo de le mort, termina con la aceptación de la desagradable realidad de "las grandes esperanzas" (no demasiado fiables, según se desprende de la autocrítica de un heredero potencialmente peligroso). "Y así pesan".

Lágrima figura en la sección "social" de CV, a diferencia de los textos anteriores. El melodramatismo de la pieza, de 1956, donde la denuncia de la injusticia ejercida por unos ("los hombres que sonríen") sobre "los otros" no está precisamente interiorizada, se ha granjeado el rechazo de bastantes estudiosos. En su discurso alegórico el poeta introduce primero el símbolo ("No veían la lágrima"). Se recrea luego en la descripción imprecatoria de los poderosos "ciegos, que aún sonríen/ como ventanas rotas" (símil original que extraemos de unas líneas exaltadas emuladoras del Neruda sarcástico). Vuelve sobre la lágrima (aunque los malvados la ignoran, "es un mar encendido/ que hace daño a los ojos") en una serie de heptasílabos de sello guilleniano que disuenan incluso gráficamente en el conjunto. Focaliza la atención en la

humanidad doliente ("He ahora el dolor/ de los otros, de muchos" o la actualización del relato), sin escatimar pinceladas patéticas de calibre neorromántico (véanse las aposiciones, síntoma de una indignación en alza, subsiguientes a "seres injuriados" o expresiones tremendistas tal "avanzan derrengándose", "ahogado resuello", etc.) ni el recurso al socorrido término "alma". A continuación se sugiere que el penoso clamor colectivo retratado (el imperativo "ved", verbo por definición del testimonio, se prodiga en el texto) cristaliza en esa lágrima comparada finalmente a una "gota explosiva", emblema de esperanza para los oprimidos y de amenaza para los opresores que conviven en "esta tierra todavía oscurecida" (¿perífrasis alusiva a la dictadura española?). La postrer significación del símbolo "lágrima" empalma con la de la "perla" en la examinada composición más tardía de Angel González, Perla de las Antillas. Entre los logros de Lágrima descolla el procedimiento adjetivador (reparemos en los pares de sustantivos adjetivados -"ese inmenso depósito de sufrimiento anónimo"- o en el uso de la doble adjetivación sin cópula característica de la poesía inglesa en "conmovedores llantos inaudibles") y, en criterio de G. Corona, el virtuosismo técnico de una repetición "llevada al límite posible, en todas las formas imaginables: léxica, sintáctica, paralelística, diseminada..."¹⁶⁹.

De aquí a la eternidad (1960). Los exégetas han relacionado su titulación con la novela -bastante leída en los 50- de James Jones, con la película de Zinnemann o con el refrán popular "de Madrid al cielo". Esta última opción parece la más lógica considerando la cita del coro de la zarzuela La viejecita que encabeza el texto, cuya musicalidad cercana al chotis se retoma en el verso zaguero. La anécdota se centra en "una llegada al viejo aeropuerto de Barajas y la salida en automóvil hacia Madrid"¹⁷⁰. El sujeto poético procede por orden a verbalizar las sensaciones que le invaden al partir del aeródromo: "lo primero" los olores rurales de su niñez y "luego" la visión de la glorieta (cuyo "intento de jardín" define con un endecasílabo tomado en préstamo de un escritor de nuestro siglo XVII¹⁷¹) apostada antes de "la previsible estatua y el pórtico de acceso/ a la magnífica avenida,/ a la famosa capital". Fijémonos en los adjetivos: el primero señala no sin malicia lo conocido; los dos últimos, aparte de sintonizar con la pretenciosidad del título, parodian el lenguaje de un guía turístico. La 3ª estrofa se abre con una meditación sobre la vida -con arreglo al ritmo de "sístole y diástole", omnipresente en el texto, que D. Alonso y F. Rico han analizado en su artículo-, incluye una referencia al

"cielo enrarecido" (pensemos en la inquietante "bóveda" madrileña del barralio Cercanías del Prado en Usuras) y nos recuerda que el protagonista viaja, acompañado, en automóvil ("mientras que aceleramos"). Viene ahora la explicación: "Porque..." Simultáneamente a lo que ve, el hablante se remonta ("Yo pienso") a anteriores llegadas a la Villa. En seguida el soliloquio se recubre de tonalidades vagas ("algo espectral", "camino perdido hacia pueblos", "esquinas de ladrillo injuriado" -desplazamiento calificativo indicativo de quiénes son los moradores de ese otro mundo), buscando una minimización ("belén", "figuras diminutas"¹⁷²) intencionadamente opuesta a la magnificencia, en el presente, de la desarrollada capital del franquismo. Claro que lo pensado, al igual que la acción empírica de circular en coche, se plantea asimismo como un itinerario a través de la memoria en el cual los recuerdos van quedando atrás "como peones camineros". Cambio de ritmo en la estrofa siguiente: "Y esto es todo, quizás"; el adverbio de duda espolea la imaginación de un lector consciente de que hay más. Un par de renglones narrativos nos devuelven a la visualización de un típico cuadro urbano. La estrofa conclusiva desliza la burla sutil de "los barrios bien establecidos" -con sus pobladores "honrados de insigne tradición"- hacia los que se dirigen los viajeros: "Cuando el rojo se apague torceremos/ a la derecha". Huelga decir que no precisan comentario las palabras aquí recalçadas. Se repliega en el colofón irónico la escasa simpatía del protagonista para con el Madrid respetable y "eterno", vuelto de espaldas, en su incredulidad y egoísmo, ante la existencia precaria que tiene su ghetto en las "zonas lívidas". C. A. Ayuso equipara la vertiente corrosiva del texto con la de Barcelona ja no és bona...: "ambos poemas recogen las luces y las sombras, las miserias de las dos ciudades, con ojo inmisericorde"¹⁷³.

3.2.5 LA AUTOCRITICA

Los antecedentes del héroe poético biedmaniano han quedado bastante elucidados. Hemos revisado sus paraísos privados, su versión de la guerra, su esquizofrénica relación de amor-odio con sus raíces y su tendencia a ironizar sobre las gentes coaligadas con el sistema. Es hora de constatar otros momentos en que el yo trata de poner en vereda los demonios de su mala conciencia, una tribulación latente en CV (si bien De ahora en adelante anuncia un cambio de mentalidad, una decisión) que va a ser genialmente resuelta en M una vez que el hablante se

manifiesta como lo que es, "alguien hechizado por un mundo cuyas causas detesta"¹⁷⁴ que, además, se siente moralmente co-responsable de la abyección incrustada en su entorno social. Selecciono de M dos piezas, la inicial (en su juguetona autopresentación revela también el personaje una inquietud no del todo burlesca) y una de las últimas, donde acaba primando la nostalgia de esa revolución nunca llevada a cabo. Subyace en los 3 casos algo así como la sombra del "pecado de omisión", por decirlo en términos de moralidad cristiana.

De ahora en adelante (1957), broche que cierra "Por vivir aquí" y prelude de la sección de la esperanza para-marxista, está en la línea de la tónica conversión declarada por los poetas sociales. Ahora bien, la respuesta al "llamaban" se formula desde el yo, no desde el nosotros, lo mismo que una constante desrealizadora evita cualquier asomo de detonación voluntarista. Ejemplos de esto último: "Como después de un sueño,/ no acertaría/ a decir(...)"; "me sentí extraño al principio"; "Decir exactamente qué buscaba,/ mi esperanza cuál fue, no me es posible/ decirlo ahora"; "Así que apenas puedo recordar"... El hablante se presenta ante el lector como un hombre que duda porque piensa, enemigo por tanto de dogmas reduccionistas. Los años "que pasaron igual que si en la luna..." corresponden a la prehistoria de su "conversión". El instante de la decisión se actualiza temporalmente en el arranque de la 3ª estrofa, en dos versos que empiezan, respectivamente, con "pero" (la objeción) y "porque" (la explicación). La intertextualidad audeniana de los "verbos irregulares/ que es preciso aprender" conecta en cierto modo con la tentación de emprender "acaso heroicidades" de Arte poética. La subsiguiente alusión desenfadada y jocosa a los "compañeros" ("quieren lo mismo que yo quiero/ y me quieren a mí también, igual/ que yo me quiero"), además de enlazar con la progresión de la soledad a la solidaridad sita en Amistad a lo largo, destila un agradecido tono menor acorde con la voluntad del personaje de restar dramatismo a su concienciación social, inducida en él seguramente a partir de las conversaciones mantenidas con los compañeros de viaje a quienes antes ha estado contando su vida.

En el nombre de hoy, escrito dos años después, se inspira melódicamente según el autor en el villonesco *Le grand Testament*, en la desvergonzada *The True Confessions of George Baker* y en una letra de tango compuesta en un campo de refugiados republicanos¹⁷⁵. Triunfa en este manifiesto puesto al frente de M la ligereza del octosílabo, ligereza que impregna

ostensiblemente su contenido. El título no sólo amaga la deslexicalización de las palabras del ritual católico ("hoy" por "Padre"), juego recogido en *Las grandes esperanzas*, sino que resulta paralelo a "en el nombre del pájaro" del verso 9 tomado de Las aguas reiteradas de Barral. La introducción textual, con meticulosa datación del momento en que el yo da inicio "a este ejercicio en pronombre primero/ del singular, indicativo" (el deíctico y las precisiones gramaticales nos recuerdan que se trata de un ejercicio ante todo lingüístico), emula la dicción documental que ya pusiera de moda Blas de Otero en el gremio de los poetas sociales¹⁷⁶. Las parodias se suceden ininterrumpidamente. La del lenguaje redicho ("voy a decirlo lo que entiendo" -cuenta el hablante con un auditorio que quedará identificado sobre la marcha, lo mismo que en el *Discurso barraliano*), la del radiofónico (el saludo a los padres "que no me estarán leyendo"¹⁷⁷), la del amoroso (v. g. la aposición "gran premio de mi vida" a "amor mío", si bien la aparatosidad de estos versos cercanos al desgarramiento tanguístico encubre una contenida emoción sentimental) y la del taurino (el sonsonete bribonesco, a lo Manuel Machado, del cierre). La enumeración, mayormente por el nombre de pila, de los amicales compañeros de viaje estaba ya en Otero (véase *Fecha* en *Formentor*, publicado en el nº que Papeles de Son Armadans consagra a las famosas *Conversaciones poéticas*) y, en otro estilo, la encontraremos en Coplas a la muerte de mi tía Daniela (1973) de Vázquez Montalbán. Los aludidos son: Barral, González, Costafreda, Valente, Ferrater, Caballero, Barceló, J. A. Goytisolo y Otero, casi todos integrantes de la colección poética *Colliure*. Las autocitas ("según sentencia del tiempo", "compañeros de viaje"); hitos de un pasado de sobra conocido por el lector, preparan en esta atmósfera relajada el próximo tramo de la evolución del personaje. En *M* todo va a ser filtrado por el cedazo burgués, el único posible, una vez desechada la ortopédica alternativa de imitar la voz y ángulo de colocación obreros. De ahí que la última estrofa conjugue ironía y romanticismo cuando, en un golpe de humor, admite el sujeto poético su vergüenza a raíz de sus privilegios de clase al tiempo que se considera inscrito, junto a sus amigos (también burgueses y bohemios), en el sanedrín de los "señoritos de nacimiento/ por mala conciencia escritores/ de poesía social". Afirmación que, según decíamos, tanto puede sonar a irresponsabilidad social (¿nueva parodia, ahora, del lenguaje de la poesía social?) como esconder en sus entresijos un fondo de fe, todavía, en cierto frente generacional llamado a desenturbiar los asuntos de la res pública.

Elegía y recuerdo de la canción francesa. El título es una mise en abyme que por una parte usa el "y" copulativo a lo Wordsworth (como en Infancia y confesiones o Apología y petición) a modo de primera pista sentimental y, por otra, remeda en su esquema rítmico -véase el endecasílabo agudo que pone la guinda a cada estrofa- el de la canción aludida en la entradilla. El nostálgico fragmento copiado de Les feuilles mortes contrasta con otros pasajes en la obra biedmaniana en que el canto deviene un símbolo de unión, de felicidad; pensemos en Ribera de los alisios y Conversaciones poéticas. La canción y sus derivados abundan en Las personas del verbo. Tres titulaciones poemáticas comienzan con dicha palabra, otro poema lleva por nombre el de un tango, otros son de hecho letras de canciones... Un tipo de canción determinada se evocará asimismo en París, postal del cielo y Ruinas del Tercer Reich. Elegía..., de 1962, se plantea como la remembranza del yo (cuya reflexión interiorizada oímos en las dos estrofas postreras) en torno a los tiempos de la posguerra europea (las 4 primeras estrofas) hasta que sobreviene el impacto de la canción francesa (de la 5ª a la 7ª). Las imágenes del encuadre inicial están extraídas, el autor dixit, de noticieros de la época. La pintura de la Europa empobrecida (contrapunteada con leves referencias a España, en los dos versos zagueros de las estrofas 1ª y 3ª y dedicándole por entero la 4ª) nos depara algunas sorpresas estilísticas: la paz "que llegaba harapienta" (expresivo desplazamiento calificativo), una ruptura en el bousoñiano sistema de representaciones (en la consideración del continente como "carcomido de historia y de mercado negro" se unen dos sustantivos pertenecientes a campos distintos) y la exclamación que abarca toda la 3ª estrofa. El "Os acordáis" del comienzo implica que el hablante tiene en cuenta a un receptor plural asimilado a los que entonces (nosotros) fueron jóvenes y que aguardaban "algo definitivo y general", al unísono con los "refugiados" europeos y los "vencidos" españoles. No cayó Franco, pero llegó la canción exaltadora del nuevo héroe. En la estrofa 5ª se adjetivan de "irreales" (nueva seña sentimental, seguida de las interjecciones patéticas "ay", "oh") aquellos momentos de expectación colectiva para pasar de inmediato a la invocación de la "rosa de lo sórdido", paradójica metáfora -pergeñada en el presente- de la susodicha canción. Conoceremos su fundamento romántico: "heroicidad canalla", "rebeldías", "el miedo a dormir solo"... Trata del héroe duro y tierno a la vez. La imagen cinéfila de los versos 38-39 ("el chico y la chica") parece la réplica del verso 5, donde leíamos que "en España la gente se apretaba en los cines" huyendo, por supuesto, de la vil realidad. Por más que la situación política española continúe

invariable, la canción ha servido al menos para reavivar en los jóvenes "la nostalgia de la rebelión". Entramos ahora en el presente del yo menos joven. En dos estrofas antagónicas enjuicia la voz madura lo que queda de aquel "pequeño alboroto sentimental de la juventud", en palabras de Rovira. "Hoy no esperamos la revolución", dice la voz de la razón. Mas en seguida vuelve a hablar el sentimiento. El verso 44 ("(...)cuando pienso en mi vida") tendrá su definitiva contestación en el 52: "imagen de mi vida, melancólica!" Hace el hablante una última concesión a su impenitente progenie romántica clausurando el texto con un préstamo del nerudiano Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924). O sea: admite haber cambiado, pero su persistente apego a "una canción" simboliza su incapacidad de renunciar a los ideales más hermosos e inasequibles. Pere Rovira lo ha explicado mejor:

No es un poema sobre la perduración del franquismo (aunque también lo es), no es un poema sobre la juvenil frivolidad sentimental (aunque hable de ella), sino que es un poema sobre los efectos del paso del tiempo, sobre la degradación intelectual y emocional que el paso del tiempo nos trae. Por eso, es un poema que a los 25 años de ser compuesto, como reza la canción evocada, se nos parece¹⁷⁸.

3.2.6 LA EXISTENCIA FALSEADA

Las composiciones reunidas en este bloque ponen en solfa la validez de una sociedad (no siempre la franquista) donde impera el miedo, la maledicencia y la marginación de ciertos colectivos humanos. Los marginados, por quienes rompe una lanza el poeta, son las pobres gentes que viven en la indigencia, los ciudadanos de a pie que padecen los efectos de la mala coyuntura económica, los antihéroes individualistas portadores de su pequeña historia maldita y los humillados perdedores de la guerra, emplazados en un Madrid y una Barcelona en ruinas. A modo de introito me detendré brevemente en 3 piezas de M que desisto de examinar por extenso en razón de su limitada relevancia. Auden's at last the secret is out... es una reelaboración en romance de un poema audeniano, fiel al tono irónico del original. La dicción impersonal, sazónada de giros popularistas, se hace eco ("las lenguas lo están corriendo") del escándalo suscitado a partir de la oposición ser/apariencia reveladora de una posible transgresión erótica. Descolla en este esquemático cuadro costumbrista, en clave provinciana, la fuerza coercitiva de los prejuicios sociales. Los 2 textos siguientes, La novela de un joven pobre y A una dama muy joven, separada, tienen en común la actitud dialógica del narrador en relación al antihéroe

respectivo, un formato métrico populachero engañoso en su apariencia frívola y un bar como reincidente escenario canallesco. El lema folletinesco del primero encabeza una trama situada en Filipinas, país "sin industrialización" donde Pacífico Ricaport desempeña sus "vagos" menesteres. El retrato de ese personaje fracasado es más etopéyico que prosopográfico; con él se solidariza el yo a medida que avanza el relato, entre versos rípicos (estrofa 7ª) y hallazgos imaginísticos (la 8ª). La crítica social se desprende de la lectura entre líneas, pues ni siquiera el colofón -de ambigüedad socio-dramática, según Masoliver- rompe la dominante tonalidad confidencial. En A una dama muy joven separada la dedicatoria da el título textual. Topamos con un collage en que se dan cita el tema lírico tradicional de la malmaridada (el narrador se identifica con la voz del amigo consejero, en indicación de Rovira) y versos sacados de un villancico popular, de una letrilla gongorina e incluso de Espronceda (la manipulación "con seis amantes por banda"). La Isabel "vestida de corsario", centro de "la farra", sobrepuesta de un reciente fiasco amoroso y que todavía se entrega con "sinceridad" a sus amantes, prefigura el ideal romántico, en forma de mujer, en una España masculinamente opresora y mezquina. Percibe el yo el riesgo que ella corre - "inocente", cariñoso apelativo- en virtud de su talante ensoñador y desprendido que, en justicia, merecería una respuesta de sus partners a la misma altura moral. Ésta no va a producirse (de ahí el aviso: "Ten cuidado") "Porque estamos en España./ Porque son uno y lo mismo/ los memos de tus amantes,/ el bestia de tu marido". No declina ahora el poeta la oportunidad de pronunciarse acusatoriamente.

Los aparecidos (1957), poema inaugural de "La historia para todos", muestra en su desarrollo narrativo la seria preocupación del yo por los "desenterrados vivos" (contumaz colofón aclarador del título) que moran en las urbes del franquismo. Se nos cuentan dos anécdotas y a continuación se interpreta su significado. Un principio coloquial pone al lector en situación: "Fue esta mañana misma,/ en mitad de la calle". Palabras que nos retrotraen a "en medio de la calle familiar" de Arte poética. En las imágenes de la rutina urbana se cuele la repentina interferencia de otras alarmantes: "súplica en la manga", "ojos terribles", "vacío doloroso"... Este primer vestigio de los aparecidos da pie a un juicio de valor: denuncia el hablante que ello ocurra "demasiado a menudo", si bien "en algunos de nosotros" provoca "un cierto sentimiento de culpabilidad". La mala conciencia predominante en "Por vivir aquí" ha evolucionado hacia la idea de culpa. La 2ª anécdota se basa en un suceso

anterior, cuando el sujeto poético hubo de socorrer a una mujer que se desmayó en la calle, en cuyos ojos nada "se leía, sino la pura privación/ que me daba las gracias". Esta secuencia ha calado también hondo en su conciencia. Echa mano del habla balbuciente, como sincerándose, en un intento de articular una generalización a partir de lo anecdótico. La vacilación del yo perplejo e indignado ("no sé cómo explicarlo", junto con las reiteraciones que no hacen sino enfatizar su condena) y la irrealidad en que vive inmersa la ciudadanía de pro ("como si nada fuese verdad") componen un elocuente contrapunto. Los adverbios modales inciden en lo mismo: "penosamente" se vuelve el yo a mirar a la anciana indigente y "cínicamente" se desentiende de la miseria "el mundo alrededor". La visión de los aparecidos equivale a la de la muerte, por consiguiente se explica el interés de la mayoría en mantenerse aparte del horror, de lo infrahumano. La última estrofa quiebra un poco el predominio del lenguaje hablado en favor de lo tremendista a fin de recalcar el valor testimonial que quiere imprimir el emisor a su experiencia¹⁷⁹.

El miedo sobreviene, composición subsiguiente a *Los aparecidos* en nuestra edición, se concibe en idéntico año y alude, según Riera, a la detención de Gabriel Ferrater acaecida entonces¹⁸⁰. De la lectura literal es imposible inferir tal dato anecdótico, lo que no impide apreciar inequívocas señales socio-políticas. Así como en *Aunque sea un instante* se prodigaba el vocablo "temor", reaparece dicha sensación irracional, tan difícil de verbalizar, en este poema escrito desde la impersonalidad, con pareja elocución desordenada y un punto críptica (como si hubiera mucho que ocultar, precisamente a causa del miedo). Intuimos que el temor se adueña de la voluntad del sujeto poético tácito (revelado mediante el adverbio "aquí" del verso 2, según G. Corona), quien expresa su zozobra a través de los encabalgamientos y el enésimo recurso al adjetivo "todo", connotando ahora la fatalidad inherente al hecho de que "todo el lento dominio de la inteligencia" pueda ofuscarse "en un instante". A fin de cuentas, se justifica en plena dictadura la función preventiva del miedo ante la posibilidad de que sobrevenga "lo peor". Dentro de la sección combativa de *CV* en que se inscribe el texto, no es gratuito imaginar lo grave que puede llegar a ser una detención o el caer preso en la red represora de los ciegos mecanismos del poder¹⁸¹.

Noche triste de octubre, 1959, en *M*, ha sido reputado por Masoliver como "el poema enteramente social más conseguido"¹⁸². "Definitivamente/ parece confirmarse que este invierno/ que

viene, será duro". Una muletilla conversacional típica de la escuela de Barcelona encabeza estos versos impersonales anunciadores de malos tiempos. En la 2ª estrofa se entrecruza la metereología y la crítica al Gobierno, del que "no se sabe si" estudia planes concretos para atajar la crisis (de ahí el vocabulario legal -"subsidio de paro", "derecho de despido"-; luego retomado en el simbólico verso zaguero) o "se limita a esperar que la tormenta pase" (nótese el ambivalente sentido del sustantivo remarcado). Se hace hincapié maliciosamente en la irresponsabilidad e inoperancia gubernamentales. En la 3ª estrofa oímos la voz del narrador en 1ª persona. Sabemos que lee el periódico (subterfugio también usado en Durante la invasión y que, al decir de Riera, copia el poeta de José Hierro) al tiempo que escucha los rumores "de los vecinos acostándose". La inmediatez de lo cotidiano originará una sentida inquietud. La 4ª estrofa se abre con un verso en esticomitia, rotundo: "Y he pensado en los miles de seres humanos"; matiza acto seguido las angustias presentidas por esta masa anónima de cara al invierno, a resultas de ese Plan de Estabilización, urdido por el Gobierno, que les es adverso. La 5ª y última estrofa superpone a tal valoración la visión de la lluvia cayendo "con verdadera crueldad" sobre el extrarradio (los "muros", las "fábricas" y los "talleres mal iluminados" apuntan a una escenografía menestral catalana de la que extraen sus exiguos sueldos esos convecinos que van a tener que apretarse aún más el cinturón). Se ha dicho que la imagen de la lluvia desencadena tanto en Gil de Biedma como en Otero el recuerdo y después el lirismo¹⁸³. Algo de eso se observa en nuestro texto, aunque Del año malo (compuesto en 1966 e insertado en PP) se lleva la palma. Poema también pasado por agua, en el que por desgracia no podemos entretenernos demasiado, nos obsequia de repente con el cuadro turbador de una niña "temblando igual que un gorrión mojado"; para unos se trata de un detalle casi surreal, para otros del correlato objetivo del estado anímico decaído del protagonista y hay quien detecta en ello un sutil destello social (¿en la línea de Los aparecidos, quizá?). Cosas de la lluvia... Pero volvamos a Noche triste... Hemos visto cómo un tono fríamente informativo ha dado lugar a otro más afectivo hasta llegar al lirismo paradójico de la estrofa 5ª. Estrofa que se cierra con una enumeración caótica y encabalgada que alcanza su clímax en las "letras protestadas" (letras de cambio no pagadas). Esta denuncia metonímica del mal tiempo político mueve asimismo al lector a solidarizarse con las víctimas de una deficiente previsión gubernamental¹⁸⁴.

Años triunfales (M) data de 1964 y es, a juicio de Riera,

el último texto social biedmaniano. El título designa de un lado a la obligada denominación de los años subsecuentes al levantamiento de 1936 y, de otro, enlaza con la cita inicial de Rubén Darío, cuyo "triumfalismo" -en lo ético y lo estético- va a ser amargamente parodiado en los versos conclusivos del poema: "las más hermosas sonreían/ a los más insolentes de los vencedores"¹⁸⁵. Comprobamos que el epígrafe tomado de Marcha triunfal (Cantos de vida y esperanza, 1905) varía en los versos transcritos: del singular se pasa al plural, del presente al pasado y del adjetivo heroico "fiero" al peyorativo "insolentes". Advierte G. Corona visos de la técnica cinematográfica en la presentación de hechos en progresivas acotaciones: "España - Madrid y Barcelona - Metro - mujeres"¹⁸⁶. La obertura contundente ("Media España ocupaba España entera": esta afirmación de resonancias larrianas¹⁸⁷ le sugiere a Mangini el hipotético titular de un periódico antifranquista) refleja la irritación in crescendo del narrador impersonal, quien se acerca al Cernuda imprecatorio al equiparar a España con "un intratable pueblo de cabreros". A los vencedores les caracteriza, por tanto, "la vulgaridad", "el desprecio". El campo semántico reservado a los vencidos está presidido por la humillación; destaca entre todos los adjetivos previsibles el desplazamiento calificativo "infelices gabardinas". Antes se ha descrito el triste panorama de las ciudades españolas sumidas en la desolación, pobladas de gentes igualmente desoladas. El símbolo de la prepotencia de unos y de la degradación de otros se encarnará en la cruda imagen, a modo de aparecidas ("cruzando como sombras"), de las "solitarias mujeres adiestradas/ -viudas, hijas o esposas-// en los modos peores de ganar la vida". Opina Mangini que "el poema, totalmente condenador, carece de una cualidad típica de la 'poesía social': la esperanza. No comunica más que desprecio y amargura"¹⁸⁸. Por mi parte, doy mi beneplácito a este imperioso ataque frontal versus toda imposición rastrera, digno de la exacerbada sensibilización biedmaniana para con las causas perdidas, causas cuya defensa pide causticidad en lugar de ironía descafeinada.

3.2.7 LA PROFESION DE FE REVOLUCIONARIA

En la práctica totalidad de los 5 poemas aquí recogidos columbra Riera la simpatía de Jaime Gil por el PC o una ideología de fondo marxista. Otros estudiosos prefieren hablar de un Biedma no tanto comunista como humanista. Así, Gonzalo Corona declara que el poeta ni en sus piezas más críticas

"manifiesta una determinada ideología, tan sólo una aproximación al desposeído, al necesitado"¹⁸⁹. Sin embargo, no podemos ignorar que una parte de su producción -como ocurre con Costafreda, quién lo diría- entronca con la llamada poesía social "ortodoxa", acogiendo por ende a la confianza en el utópico futuro de justicia para todos. Y es que en la 2ª mitad de los 50, cuando escribe los dos poemas de CV seleccionados, el cambio parecía inminente. Lo corrobora Ángel González: "la historia parecía confirmar el verso de Celaya 'la poesía es un arma cargada de futuro'. Jaime Gil de Biedma escribió con sincero entusiasmo: 'He aquí que viene el tiempo de soltar palomas' (Canción para ese día). Pero ese entusiasmo -colectivo- duró poco"¹⁹⁰. Por lo que fuera, a Jaime le duraría la euforia un poco más. Las 3 composiciones elegidas de M abogan por el triunfo del relevo de clases (la decadencia burguesa recreada lleva en sí la semilla de su autodestrucción o el imparable progreso del proletariado), de la huelga minera y de la ejemplaridad cívica derivada de una reunión de compañeros de viaje en el madrileño cementerio civil. A diferencia del bloque anterior, bastante derrotista, despunta ahora la firme fe en el porvenir, con su virtual amenaza para el statu quo.

Por lo visto, incluido análogamente al texto que le sigue en "La historia para todos", es un poema de encargo que el PC encomendó al poeta con motivo de la huelga de tranvías en 1957. Aunque el texto circuló cual octavilla anónima, la Policía conocía su autoría -según García Hortelano-, lo que entrañaba su parte de peligro. La frase hecha de la titulación (referente a lo políticamente consabido, en criterio de Riera) principia y remata estos versos plagados de fórmulas repetitivas que lo mismo ostentan un valor reafirmativo en cierta creencia como procuran asegurarse la comprensión del mensaje de cara al público más amplio al que va dirigido. El sujeto plural nosotros vehicula esta colectiva declaración en pro de la dignidad humana y contra "la injusta fuerza" (metáfora de la dictadura). "Esos actos mínimos/ a diario cumplidos en la calle por todos" conecta con "el gesto que hacemos" en la velada conminación al ciudadano barcelonés a que no tome el tranvía. El "todos" reiterado tiene idéntica función enfatizadora que los adverbios del colofón, "aún" y "todavía", puntos de apoyo como el resto de las repeticiones léxicas de una elocución emotiva. En la última estrofa, la llamada a "no olvidar la lección" remite subrepticamente a los "verbos irregulares/ que es preciso aprender" en De ahora en adelante; "arma escondida" evoca el silencio "cargado" de Asturias 1962; y la expresión "saber que estamos vivos" redunda en el carácter voluntarista de "para

creer al menos que de verdad vivimos" de Aunque sea un instante. El final ratifica la teoría de Miguel Casado sobre las dos variedades de coronamiento presentes en la obra biedmaniana: el cierre redondo para los poemas de tema íntimo mediante "una conclusión moral de tipo genérico" y el cierre abierto o ambiguo para los poemas sociales por causas censorias¹⁹¹.

Canción para ese día da por sentado que el derrocamiento del régimen franquista está al caer. La idea de júbilo consubstancial al término "canción" se evidencia en la rima clara en asonante -a-a y en las múltiples referencias a un clima festivo encuadrado en la calle -recuerda Riera los barralianos Fiesta en la calle y Geografía o historia, amén del goytisoliano Algún día- y, más en concreto, "en mitad de las plazas con estatua". Pese a la piedra del probable monumento erigido a algún personaje histórico impopular, sabemos que la plaza es el lugar de reunión por antonomasia del pueblo así como las "palomas" simbolizan desde siempre la paz. Quisiera subrayar en la estrofa introductoria esa conmovedora fe en un futurible de libertad, habida cuenta de que los pronósticos no se cumplieron y que todo quedó al cabo en un buen deseo. "He aquí" destila inmediatez al igual que la amalgama intencionada de presente y futuro; asimismo, lo temporal se infiltra en un verbo de movimiento ("viene") y una perífrasis verbal ingresiva ("van a dar"), en los sustantivos ("tiempo", "hora") y en la locución adverbial "de un momento/ a otro" (pensemos en el famoso título albertiano). Tras la composición de lugar aparecen los imperativos sensoriales ("mirad", "oid") destinados a involucrar a los partidarios en la conmemoración anticipada. Hallamos incluso alguna construcción forzada: "(...)Palabras/ van a decirse ya" (el mensaje de esperanza -"palabras"- se aísla a fin de verso, seguido de una nueva perífrasis verbal ingresiva intensificada con la sonoridad puntual del adverbio). La postrer oración ("Se escucha/ rumor de pasos y batir de alas") incluye una variante de la becqueriana Rima X, reincidente en lo del final abierto antes mentado.

Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera. Sobre esta pieza gestada en 1961 han corrido verdaderos ríos de tinta¹⁹². Reparemos en la titulación, aunadora de lo económico (el proverbio catalán al que se le da la vuelta, "Barcelona és bona si la bossa sona", próximo además al slogan de posguerra, rescatado por Riera, "Barcelona, fábrica de España") y lo intimista (Mi paseo solitario en primavera da nombre a un texto del vate dieciochesco Nicasio Alvarez Cienfuegos, una apología de la vida retirada a caballo entre la melancolía prerromántica

y la filantrópica utopía de la concordia humana). Hay quien detecta en el lema bilingüe una señal de la alienación y exilio del poeta en una determinada sociedad¹⁹³. La dedicatoria a Fabián Estapé, pintoresco economista y amigo del grupo barcelonés, tiene su miga, aunque nadie sino Jaime Gil conoce las recónditas razones de tal elección. La entradilla tomada de la Canción a las ruinas de Itálica del poeta barroco sevillano Rodrigo Caro reaparece en el cuerpo textual (sólo el verso "este despedazado anfiteatro"), al tiempo que proporciona dos claves importantes: la alusión al paso del tiempo y su incidencia en la gloriosa Itálica romana, Itálica que Biedma asimila en su texto al antiguo esplendor de la burguesía. Asistimos, pues, al paseo del sujeto poético -simultáneo a sus reflexiones- por la zona de Montjuïc. En la 1ª estrofa se representa mentalmente la imagen de sus ricos progenitores en primavera (estación que resurge en el verso 33 -la misma que "en los años sesenta, solía florecer en los puños cerrados de los poetas comprometidos"¹⁹⁴- cual si de un pícaro anticipo del desenlace se tratara) "llegando a los jardines" de Miramar en automóvil. De estas líneas minuciosamente descriptivas retengamos el simbolismo de los jardines, en las antípodas de la comunitaria plaza emblemática, v. g. El recuerdo de fotografías vistas le permite imaginar la indumentaria de la joven pareja. El padre examina un coche caro "bello como una máquina de guerra" (acordémonos del verso zaguero del barraliano Sol de invierno en 19 figuras...) mientras la madre, embarazada, aguarda pasivamente en la "pérgola" (guiño sintonizado con "la edad de la pérgola" de Infancia y confesiones). "Era en el año de la Exposición", reza el verso en esticomitia clausurador de la estrofa. Nos percatamos, por consiguiente, de que el personaje nace en idéntico año que Jaime Gil de Biedma, en 1929 cuando se celebra en Montjuïc la Exposición Internacional, connotando inequívocos vestigios de desarrollo industrial, de prosperidad. La 2ª estrofa nos devuelve al presente del yo, quien justifica su merodeo por tales parajes remontándose al momento en que los recorrió como nasciturus. Dicha sugerencia se acompaña de una aureola de misterio ("algo oscuro", "el susurro del agua corriente/ furtiva" -adjetivo presente en Ampliación de estudios, por partida doble, y en Los aparecidos), preámbulo del giro controvertido que en seguida adoptará el monólogo interior. Confiesa el protagonista adulto (la broma "y eso que ya a mis años"...) su interés en rastrear las huellas de la deshonra de esa Itálica también suya; "las estatuas manchadas con lápiz de labios" por quienes "se hacen el amor" allí, a escondidas, lo prueban. A una momentánea concesión al sentimiento (la nostalgia por la "edad feliz/ y de dinero fácil tal como la contaban" -se

empareja a la irónica frase hecha un matiz auto-reafirmador) sigue su rechazo contra su Itálica-clase social orquestado en 3 movimientos: su complacencia en ver "ensuciada la feria de sus vanidades" (vv. 42-46), las de la burguesía por supuesto; su lamento al comprobar el turbio origen de la propia mitología personal (el "capitalismo de empresa familiar" -véase la exclamación abarcadora de los vv. 47-49); y su tercer argumento iluminador de su reconocido "resentimiento", sintetizado en "Todo fue una ilusión" (amargo verso 58 que tanto va por la clase como por el individuo). En este apresurado recorrido han quedado fuera otros signos de indicio citables de los que me ocupo ipso facto. La "pax burguesa" es una de las señas cómplices usadas por los poetas de Barcelona en sus conversaciones; la lejanía de Rusia y Detroit -otra urbe industrial- podría leerse como la soberbia persistencia de la burguesía catalana en su esclerótico retraimiento; Sitges y Caldetas corresponden a los lugares de veraneo de la gente adinerada. En la 4ª y penúltima estrofa contemplamos la ascensión del personaje, invadiendo el territorio de "los murcianos": "y yo subo despacio por las escalinatas/ sintiéndome observado, tropezando en las piedras". Aullón de Haro critica aquí "la pose del poeta". No lo creo un defecto, puesto que el hablante parece buscar adrede un punto elevado desde el que lanzar a los cuatro vientos, en sentido figurado, la proclama de su buen deseo final. Mientras asciende oye a los chavas "hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,/ en mi pasado y en su porvenir". Que ellos hablen ya "la lengua prohibida" (que diría Barral en Parque de Montjuïc de Usuras, indiferente al problema de los emigrados) es todo un síntoma de la prometedora progresión de su poder¹⁹⁵. Lo que sigue a "y pienso" lo interpreta así Cabanilles: "El presente, representado por el protagonista, es sólo una pausa entre dos edades que le son ajenas"¹⁹⁶. He aquí el bello cierre:

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el salta-taulells que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
esté despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

El "análisis marxista" de una Itálica que "después de una abundancia conseguida a costa de los países europeos en guerra, empezaba a sentir la gran depresión económica"¹⁹⁷, termina con una andanada cuestionadora del cinismo capitalista enseñoreado de las "fábricas" catalanas. Para Riera esta pieza es la más

revolucionaria y reivindicativa de Biedma. Javier Alfaya opina, en cambio, que la petición en favor de los "pobres de la tierra" no se hace "en nombre de ninguna dialéctica fatal, sino en nombre tan sólo de un porvenir más humano"¹⁹⁸. Por su parte, Rovira aprecia en el desenlace "la fusión del sentimiento barroco de la caducidad y la moderna invocación de un futuro socialmente justo"¹⁹⁹. No puedo por menos que aplaudir esta historia, tan convincentemente narrada, de una traición cometida contra unos en solidaridad moral con otros. En el plano de la confrontación de clases, frente a lo que Gabriel Ferrater se guarda de "ideologizar" al final de *Els jocs* (pese a que asiente antes al "joc d'equip" visto en un barrio obrero que a lo observado en un club de tenis de ricos) o frente a lo que Barral insinúa apenas en el ambiguo colofón de *Baño de doméstica en 19 figuras...*, Jaime Gil abandona por un instante todo escrúpulo para dar carta blanca a su insobornable convicción acerca de cómo deberían ser las cosas.

Asturias 1962 trata análogamente a *Por lo visto de una huelga* -sita esta vez en la cuenca minera asturiana²⁰⁰-, aunque el tono es menos exaltado. Lo social en la pieza se concentra en la enunciación ensambladora de una modesta impersonalidad y del sujeto nosotros, así como en los diversos topoi barajados. Primero se rememora "el muro" (la dictadura) y el "espeso silencio de papel de periódico" (la censura, signo de represión) subsecuentes a la guerra. En la 2ª estrofa los manidos "grises años" aluden a una ardua posguerra de lucha contra la sordera y la soledad (de nuevo el tópico de la unión solidaria). Un "pero" y un "porque" introducen efectivamente la novedad alentadora: que "hoy" (deíctico actualizador) el silencio voluntario promovido por la huelga deviene la réplica a ese primer silencio impuesto. No se nos escapa el acierto del vocablo "confianza", menos devaluado poéticamente que "esperanza". El cierre, abierto, nos hace visualizar literalmente una foto (como al comienzo de *Barcelona ja no és bona...*) del paisaje minero parado. La ausencia de sobresaltos formales -ni un solo encabalgamiento abrupto- coadyuva a reforzar la susodicha confianza, sin estridencias, en la eficacia del gesto resistencial.

Un día de difuntos, de 1961, ha sido pormenorizadamente comentado por Mangini. Un dato poco conocido es que, en la edición de *4 poemas morales*, se anteponía al texto el epígrafe "*Aquí yace media España*" de "Día de difuntos de 1836" de Larra. El verso "Ahora que han pasado nueve meses" principia la estrofa inicial y la final, en presente, enmarcadoras del suceso

pretérito narrado en las estrofas intermedias. Una obertura engañosamente intimista, marcada por la adjetivación "personal" según Mangini, precede a la remembranza que va a efectuarse de "un día dedicado a la mejor memoria/ de aquellos" personajes históricos emblemáticos de "nuestra libertad". Empieza en pretérito imperfecto la morosa evocación del paisaje y del unánime sentimiento colectivo ("Eramos unos cuantos/ intelectuales, compañeros jóvenes") ubicados en una mañana de octubre. No quisiera incurrir en extrapolaciones desorbitadas, pero me parece significativa la presencia de dicho mes al igual que en *Noche triste de octubre, 1959*; no olvidemos que en octubre acontece la revolución rusa y que, ya a partir de la revista homónima que dirigió Alberti en la anteguerra, al término se le adjuntó una acepción vindicativa en el marco de la literatura comprometida. Estábamos en la 2ª estrofa. Avanzan los compañeros de viaje por las calles de la capital rumbo a los cementerios ("Aunque nosotros íbamos más lejos" tiene, como se ha dicho, una inequívoca doble lectura). La entrada en el recinto mortuario inspira en los visitantes un respetuoso sobrecogimiento "mezcla de soledad,/ de solidaridad". Desde ahora el tono se encumbra tanto a través de la sobria adjetivación ("esperanza humana", "algo vivo y humilde") como a nivel sintáctico: "Las frases largas, equilibradas, así como el comedido uso del hipérbaton, intensifican la impresión de clasicismo y de solemnidad. Los encabalgamientos dinamizan tan equilibrado conjunto"²⁰¹. Sobresalen dos recuerdos concretos: los "claveles rojos" depositados por "el pueblo/ al pie del monumento a Pablo Iglesias", el líder socialista y las palabras pronunciadas por uno de los presentes, probable ex-republicano ("*te acuerdas, María, cuántas banderas...*" -pondera Riera el valor dramático del discurso referido, eficaz para distinguir el presente franquista del pasado republicano). Los versos 50-52 insisten en la proyección coherente de "aquel pasado" en "un porvenir" mejor. Finaliza la remembranza con el flash de los visitantes congregados "al aire/ libre", táctico encabalgamiento a lo Otero indicativo de la provisional dosis de libertad palpable en este "campo sin cruces", el cementerio civil de Madrid. Volvemos al presente en la 5ª estrofa. El soliloquio se troca en discurso en la exhortación del yo al "vosotros" (un público superior en número al de los participantes de aquel acto convocado por la disidencia²⁰²). El buen deseo del hablante se revela en su pretensión de otorgar un carácter simbólico al emocionado homenaje a los muertos de la democracia (apunta Riera un nuevo tópico, el de la *semilla vivificadora*), cuya trascendencia (la fe en un futuro de libertad) sirve de modélico antídoto contra "los momentos malos" del presente.

3.2.8 OTROS LUGARES COMUNES

3.2.8.1 LA PLAZA

Piazza del Popolo. En el apartado "El poeta" anticipamos la anécdota que dio origen a este poema -el primero social de su autor-, en romance (metro idóneo para la celebración) e insertado en "La historia para todos". Se especifica en una nota preliminar que "habla María Zambrano". Explica Rovira que el poeta actúa como "transcriptor" y "oyente" a la vez del emocionado relato oral de la escritora exiliada, demostrando "que sabe estar a la altura de esta confianza"²⁰³. "Fue una noche como ésta": un arranque narrativo inaugura la elocución recreada de Zambrano, en la que no faltarán los remansos líricos, ostensibles en las frecuentes repeticiones. Recuerda un día del pasado reciente en que, desde la intimidad de su casa ("junto a ese balcón abierto" -se prodigan los deícticos con el objeto de deslindar las distintas situaciones referidas), fue testigo del canto de la Internacional en la romana Plaza del Pueblo. Un tono medido realza el carismático decoro del hecho, bosquejado de manera impresionista. Hay una multitud, un orador (la voz "que hablaba: presentimiento/ religioso es el futuro") y por fin el canto ("Y yo cantaba con ellos"). El canto en la simbólica plaza del himno revolucionario de los partidos socialistas y comunistas rebasa lo meramente social para dar en lo político, por más que en el texto esto se exprese a través de la experiencia interiorizada de María Zambrano. El "transcriptor" hace verosímil el relato al ceñirse a la hipotética personalidad de la escritora, de ahí los pasajes exclamativos ("oh sí", "qué jóvenes sois los muertos" -enésimo exponente del topos de la *semilla vivificadora*) y el recurso a vocablos como "alma". A esta primera remembranza se yuxtapone otra de un evento anterior: "era la misma canción/ en las plazas de otro pueblo". Alude a la España de la época republicana. El contrapunto de aquella esperanza apasionada en el futuro -encarnada en el cuadro descrito del pueblo unido- se evidencia en el inmediato desgranamiento de las imágenes de la derrota (tras la guerra civil, se sobreentiende). Fijémonos en los adjetivos y sustantivos: "noches", "éxodo", "hostigados", "herido", "oscuridad", "silencio", "agónico"... La expresión "por la derrota adelante" se recogerá de modo similar en Lágrima ("el miedo a la estampida,/ animal adelante, hacia adelante"). El desenlace nos muestra a la protagonista exiliada escindida entre el dolor del descalabro (la realidad) y su apego sentimental (el

deseo) al convencimiento ideológico emanado de las voces "que me cantan aquí dentro". Recalca Cabanilles el proceso solidario visible en el uso de los pronombres personales: "Al principio sólo cantaban 'ellos', después 'yo... con ellos', y finalmente pasamos al nosotros, y aún más, llegamos al todos"²⁰⁴. Por consiguiente, vemos que -pese a la confesada dificultad del poeta en hallar el tono justo- el juego pronominal, las superposiciones espacio-temporales y el maridaje de lo narrativo y lo lírico alejan al texto, contra lo que se viene dictaminando, de la candorosa simplificación.

3.2.8.3 EL TEMA DE ESPAÑA

Apología y petición. Antes de entrar en materia, recordaré que he revisado Desde lejos, de idéntico tema, en "La poética", a lo que añado ahora mi interés en mencionar 2 piezas de PP tangencialmente relacionadas con el lugar común que nos ocupa. En Un cuerpo es el mejor amigo del hombre localizamos una metáfora desconcertante propiciada por la ternura del sujeto poético hacia el "animalito" humano, compañero de placer: "Ese país tranquilo/ cuyos contornos son los de tu cuerpo" (improvisada mezcolanza de lo amoroso y lo patriótico que nos remitiría a En ti me quedo de A. González, por ejemplo). De vita beata dibuja en su inicio una caricatura airada, casi impropio, de la patria: "En un viejo país ineficiente,/ algo así como España entre dos guerras/ civiles(...)". Como se sabe, el verso inicial manipula el de Manuel Machado ("En un pobre país viejo y semisalvaje") en Prólogo-epílogo de El mal poema (1909)²⁰⁵. Centrándonos ya en Apología y petición (M), digamos que en su 1ª versión de 1960 el texto llevaba por subtítulo "(Sextina)" y adjuntaba esta cita cervantina: "*Metafísico estáis. -Es que no como*". Irónica cita de la que dará cumplida respuesta el trepidante e implacable esquema repetitivo de la argumentación textual, so pretexto de la rima. Porque la sextina consta de 6 estrofas de 6 versos no rimados y una contera (estrofa de 3). Preceptivamente, la palabra final de cada verso de la 1ª estrofa debe figurar en las restantes, también en posición final, aunque variando el orden; la contera ha de reunir, asimismo, las 6 palabras. Nota García Martín que no se atiene Biedma a la regla de que las palabras finales sean bisílabas. Acierta el poeta, sin embargo, al escoger "las palabras menos poéticas del mundo" a fin de someterlas con éxito (semánticamente, consiguen cargarse de significación) a este inusual procedimiento intensificador: "España", "demonios",

"pobreza", "gobierno", "hombre" e "historia". A su parecer, tan artificiosa elección "para escribir un poema sobre España, un poema social, era ciertamente irónica pero no frívola"²⁰⁶. Lo anunciado en el título se verifica en la singladura de la composición. Las 3 estrofas introductorias atestiguan tanto el fervor del narrador impersonal por "nuestra madre España" como la negativa a aceptar que la causa de "nuestra famosa inmemorial pobreza" sea cosa de "un estado místico del hombre" o de una "maldición". En la 4ª el sujeto de la enunciación es el yo, quien hace hincapié, acusativamente, en la importancia del "mal gobierno". La 5ª y la 6ª se abren con una construcción volitiva ("quiero creer") vehiculadora de una denuncia harto más osada. A una explicación fatalista de los males españoles, abusivamente esgrimida por la derecha²⁰⁷, se opone una explicación económica del problema ("la idea es de un marxismo de segundo curso, de manual de Garaudy"²⁰⁸, diría luego el autor). He aquí el inconfundible campo semántico de la corrupción: "vulgar negocio", "pagan", "falsa historia", "vendido", "secuestrado"... La contera, portadora propiamente de la petición, no tiene desperdicio:

Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia.

Encontramos de nuevo en el texto, como en Noche triste de octubre, 1959 (donde se cuestionaban los motivos "metafísicos" de que las cosas vinieran "maldadas"²⁰⁹), el término "gobierno". El "gobierno" o los "ministros" son sustantivos reincidentes en la poesía de protesta al uso, si bien la opción biedmaniana por el rígido patrón medieval constituye una excepción en la falta de rigor achacada a esa poesía. Hay disparidad de criterios sobre este poema agitacionista (cuyo juego de palabras, en diferente forma y sentido, retomará en parte Amor más poderoso que la vida de PP) que pone en la picota el problema del ser y el parecer a nivel patrio. Riera resalta su parquedad, "pese al tono de denuncia que voluntariamente subyace en él y pese, incluso, a cierto énfasis declamatorio"²¹⁰. Elogia Juan Ferraté esa "cualidad obsesiva alucinante capaz de rescatar al tema político de la trivialidad"²¹¹. La "brillantez formal del ejercicio" -Rovira dixit- no convence a García Martín (quizá el único detractor declarado), quien desconfía de "un disfraz que trata de encubrir en vano la remota relación que tal texto guarda con la poesía"²¹². Juan Goytisolo tilda a la composición de "cima, o una de las cimas, de la abundantísima poesía cívica de nuestra posguerra"²¹³, alineándola, entusiasmado, junto a las piezas de tema español de Quevedo, Unamuno, Machado, etc.

3.2.8.3 LA CARCEL

En el castillo de Luna (M), escrito en 1962, asienta su base estrófica en la octavilla aguda. Riera interpreta la recuperación de este metro olvidado, al igual que la cita antepuesta del Romancero de Bernardo del Carpio (probablemente tomada de El moro expósito del Duque de Rivas), como el expreso tributo del poeta al Romanticismo literario. Respecto al epígrafe -luego recordado en la 2ª estrofa-, subraya Sánchez Reboledo su utilidad frente a la censura por cuanto sitúa circunstancias actuales en tiempos pasados. Margaret H. Persin saca mejor partido del mismo en su cotejo del texto medieval y el biedermaniano ("the poet juxtaposes the heroic ideals of the Medieval era with the less-than-perfect realities of twentieth-century Spain"²¹⁴), mientras detecta en ambos la inclusión de un supuesto protagonista hijo, empático con la desgracia paterna. Comienza la pieza tal un soliloquio que enseguida deriva hacia una actitud dialogada; Rovira habla de "diálogo interior con la presencia imaginaria del interlocutor"²¹⁵. El tú apelado es el combatiente republicano excarcelado ("y vuelves hecho un destrozo"), indirecto promotor de variopintas especulaciones en torno a la identidad del hombre histórico en quien, al parecer, se inspiró el poeta. Según Riera, influyó en Jaime Gil una entrevista para L'Express de Juan Goytisolo efectuada a determinado preso excarcelado a principios de los 60. Sánchez Reboledo va más allá en sus pesquisas, asegurando que la composición iba dedicada originalmente a José Luis Gallego (cuñado, por añadidura, del antólogo de Poesía social), "aunque tal dedicatoria fue suprimida en la edición de Moralidades y también en Las personas del verbo"²¹⁶. A mi juicio, otro poeta preso, Marcos Ana²¹⁷, es susceptible de encajar en el patrón, aun cuando ni los 23 años de condena de éste ni los 20 de Gallego coinciden con los 22 años ("siete mil trescientos días") transcurridos por el preso poemático en el penal. Retornando al texto, descolla en la estrofa 3ª el efecto corrosivo en el plano rítmico; se emparejan casi lúdicamente "guerra civil" y "los muertos de mil en mil", rima aguda reforzada por otra interna ("abril"). Semejante habilidad desmonta, v. g., la reticencia de Joaquín Marco en lo tocante a las rimas en agudo practicadas por Biedma: "no son aconsejables. El castellano es lengua difícil de poetizar si no se hace desde versos llanos"²¹⁸. Me atrevería a proponer incluso la lectura de En el castillo de Luna sólo a través de las palabras que riman en agudo. Éste sería el elocuente resultado: vivir-feliz (1ª estrofa), mujer-ver (2ª), civil-mil (3ª), juventud-salud (4ª), primavera-irrealidad (5ª), visión-corazón (6ª), cumplir-país (7ª), mejor-prisión (8ª).

Cambiando el terceto, sugiero volver ahora a las líneas argumentales del poema. A fin de no empeorar en demasía la farragoñidad de mi comentario, quisiera recalcar tan sólo detalles puntuales y aislados. La 5ª estrofa nos obsequia con un típico guiño biedmaniano, el sustantivo "irrealidad" aplicado en este contexto a los años de privación de libertad, años no vividos realmente por el preso y que "son un boquete en el alma". Dicha irrealidad, indicativa de una valoración de tipo sentimental, queda inmediatamente corregida por los toques de crudo realismo insertos en la estrofa 6ª ("el mal olor de las mantas", por ejemplo) con que se despide la reflexión sobre la experiencia del tú en la cárcel. El diálogo se actualiza en la 7ª estrofa: "Ahora vuelve a la vida/ y a ser libre, si es que puedes". El yo alienta al tú a que rehaga su vida, no sin advertirle en último extremo "que nuestra España de todos/ se parece a una prisión". Donde leemos "España" en la 1ª edición Biedma anotó "vida". El cambio denota que el poeta elige lo concreto antes que lo abstracto, superponiendo a la precedente alusión al trabajo "deprimente y mal pagado" (la obligación de las "horas vendidas", que a todos afecta) connotaciones de signo político. Cobran su terrible sentido, de repente, las palabras rimadas de la estrofa zaguera: mejor-prisión. Porque quizá fuera preferible la cárcel a la inopinada frustración de percibirse uno anímicamente preso en la España de Franco, sentimiento compartido ("no estás solo") por cuantos bregan, día a día, en la oficina y en la disidencia²¹⁹.

3.2.8.4 EL TEMA INTERNACIONAL

Durante la invasión (M) se compone en 1962 "a raíz de que Kennedy denunciara la presencia de armas soviéticas en Cuba"²²⁰. El poeta rompe una lanza por Cuba 6 años antes de asistir en La Habana al Congreso Mundial de Intelectuales y mucho antes de suscribir cierta carta de protesta contra los nefastos métodos empleados por el régimen revolucionario. Una presentación estilizada e impersonal sitúa la acción en "un día de trabajo", con la significativa presencia del "periódico" (porque el ciudadano concienciado debe estar informado de lo que ocurre). El sujeto de la 2ª estrofa, nosotros ("Callamos casi todos"), son las personas que no ocultan su pesimismo ante lo leído en la prensa. La 3ª estrofa da entrada al sujeto en 1ª persona: "Yo pienso...". Nótese en la poesía comprometida de J. Gil la frecuencia del verbo "pensar"²²¹, bien poco aparatoso, lo que contribuye a refrenar cualquier tentación de echar de entrada,

como quien dice, toda la carne en el asador. Sabedor de que "no cesa el combate" (se incide, igual que en el título, en el matiz durativo del acto), el yo se aferra a "un poco de esperanza/ que no venga de Miami". La 4ª estrofa (la de la apelación a Cuba, a la par con la 5ª) incluye una inusitada petición voluntarista de factura bélica: "que tu tierra dé tanques y que tu cielo roto/ sea gris de las alas de tus aeroplanos!". Tales versos han sido deplorados por Masoliver, quien considera a éste "el poema más ingenuamente político de Biedma"²²². En el cierre, la esperanza del yo se hace extensible a "todos" cuantos apoyan la causa cubana versus el imperialismo yanqui, desde las "gentes de la caña de azúcar" hasta los hombres "de los restaurantes" tal los aquí aludidos. Recapitulando sobre la petición de marras, no la creo muy dispar en su explícita profesión de fe de lo ya visto al final de Barcelona ja no és bona... o Apología y petición. Destaca Masoliver, por otro lado, la atinada alternancia del "fatigado pesimismo con la esperanza(...)" El poema vale, en todo caso, en sus estrofas sobre el trabajo cotidiano, que tienen también una incidencia social en cuanto el trabajo está visto como falta de libertad o de estímulos válidos"²²³. Este pequeño acierto entronca con la dimensión para-existencial observada asimismo en *Las grandes esperanzas*, *Albada* o *En el castillo de Luna*. Finalizaré este mini-bloque con un veloz repaso periférico de *Ruinas del Tercer Reich (M)*, pieza de 1964 que simboliza la derrota del nazismo a través del personaje de una canción popular (reproducida en parte), Lili Marlen. Pese a la fugaz imagen marcial ("contra un fondo de carros de combate/ y de cruces gamadas(...)") y otras de raigambre cinéfila, la fémina emblemática prefigura en la coda tanto la decadencia de la histórica aspiración de dominio fascista como la decadencia física humana.

NOTAS

1. Jaime Siles, "Dinámica poética de la última década", Revista de Occidente (jul.-ag. 1991), nº 122-123, p. 155.

2. Pere Rovira ha abundado en cierto desapego de Biedma para con su obra: "De lo que sí estoy convencido es de que ni siquiera pensó en el papel de maestro: sabía lo peligrosa que era su poesía, cómo se prestaba a la imitación superficial, y puede que su ocasional brusquedad y sus sarcasmos fueran maneras de desviar la atención. También intervendría, claro, una repulsión muy legítima a ver caricaturizados sus poemas en poemas ajenos, no por cuestiones de propiedad (nadie ha robado más y mejor que él en la poesía española moderna), sino porque odiaba la pereza literaria y la impostura" ("Un whisky en el jardín", Barcarola, mayo 1990, nº 33, p. 168).

3. Jaime Gil de Biedma, Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen 1991, p. 62.

4. J. Gil de Biedma, "Como en sí mismo al fin" en El pie de la letra. Ensayos 1955-19790, Barcelona, Crítica 1980, p. 342.

5. Vid. Juan Ferraté, "A favor de J. Gil de Biedma", artículo publicado por vez primera en Si la píldora bien supiera, no la doraran por defuera, revista que por razones de picaresca editorial se fingía imprimida en Canadá cuando en realidad lo era en Barcelona. Cito por Francisco Rico y Domingo Ynduráin, Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea, vol. VIII, Barcelona, Crítica 1980, p. 299.

6. También la cuestionó tras un enfado, según observamos en esta nota de 1964: "No deja de ser divertido constatar que el tal Jaime Gil base toda su dignidad en la entereza de su refinada moral(...) la hipocresía anglosajona importada por un ibérico carcomido por las menudas pasiones" (Carlos Barral, Los diarios (1957-1989), Madrid, Anaya & Mario Muchnick 1993, p. 117).

7. Laureano Bonet, "Jaime Salinas. Retrato de familia", entrev. en Insula, monográfico "El grupo poético 'Escuela de Barcelona'" (jul.-ag. 1990), nº 523-524, p. 70. Riera señala estas similitudes entre Salinas y Biedma: "Ambos unen a una sólida cultura anglosajona el conocimiento de la literatura castellana y un pósito sedimentado gracias a los contactos con la inteligentzía republicana, y con la tradición a través de abuelas y muchachas de servicio de Castilla, y el sentido preciso de cuál debe ser el comportamiento social en cada situación, aprendido en el distinguido trato de sus familias burguesas" (C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., pp. 67-68). Precisamente su buena crianza conduciría a Jaime Gil a practicar "el ejercicio volteriano de la amistad como un contrato tácito entre personas sensibles y virtuosas" (Danubio Torres Fierro, "A favor de J. Gil de Biedma", Claves (sept. 1993), nº 35, p. 66).

8. Angel González, "J. Gil de Biedma: breve evocación de una larga amistad", Revista de Occidente, monográfico "C. Barral y J. Gil de Biedma: poemas, cartas y otros textos inéditos" (jul.-ag. 1990), nº 110-111, p. 19.

9. Teresa Pàmies, Los niños de la guerra, Barcelona, Bruguera 1977, p. 11. Perdida la fe católica al final de su adolescencia, años después evocaría aquel telón de fondo de su infancia: "Recuerdo también los

interminables rosarios, y es que las familias de derechas rezaban mucho" (Maruja Torres, "J. Gil de Biedma. Un sentimental incontrolado", entrev. en El País, Suplementos, 22-5-1983, p. 11).

10. Barry Jordan, "Lave: els intel.lectuals i el compromís", Els Marges (setembre 1979), nº 17, p. 12.

11. J. Gil de Biedma, Retrato..., op. cit., p. 177.

12. Laureano Bonet, Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura, Universidad de Barcelona 1983, p. 123.

13. "La ley de 14 de julio de 1954 declaró a los homosexuales sujetos a las medidas de seguridad previstas en la ley de Vagos y Maleantes(...) La situación legal de la homosexualidad se agravó en 1970 al ser promulgada la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social" (L. Alonso Tejada, op. cit., pp. 202 y 204). Con todo, L. A. de Villena critica el excesivo pudor público biedmaniano: "su posición laboral de ejecutivo de una gran empresa de Barcelona, el lado conservador de los suyos, y la gazmoñería de la sociedad española de su juventud fueron, me parece, lastres efectivos de Jaime (respecto de su homosexualidad) en lo que debió haber sido, por su talante propio, una figura más desenvuelta y no sólo en ironía sino en radicalidad" (Luis Antonio de Villena, "Breve memoria de J. Gil de Biedma", Barcarola (mayo 1990), nº 33, p. 158).

14. J. Gil de Biedma, Retrato..., op. cit., p. 61.

15. Ib., p. 49.

16. L. Bonet, entrev. cit., p. 70.

17. La cita de la carta a Zambrano corresponde a la p. 126 del Retrato... Las relativas a sendas cartas a Barral, respectivamente, a las pp. 43 y 55 de Litoral, monográfico "J. Gil de Biedma. El juego de hacer versos", 1986, nº 163-164-165.

18. Pere Rovira, La poesía de J. Gil de Biedma, Barcelona, Edicions del Mall 1986, p. 170.

19. J. Gil de Biedma, Retrato..., op. cit., p. 144.

20. Ib., p. 118.

21. Ib., p. 180.

22. C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 103.

23. No sólo fue acusada de reaccionaria -ni siquiera había conciencia política en el Pijoaparte, se dijo, pese a la breve militancia comunista de Marsé por entonces (Vid. Ramón Freixas, "Hipnotizar por la imagen", entrev. a Marsé en Quinera (septiembre 1984), nº 41, p. 54)-, sino que se llegó a atribuir su paternidad al mismísimo Jaime Gil. En un arrollador artículo, Riera se encarga de esclarecer los paralelismos entre Últimas tardes con Teresa y la poesía biedmaniana, fruto de la amistad y la cercanía literaria, a pesar de que los contrapuestos orígenes de ambos escritores por fuerza delimitan unas diferencias de fondo. Así -

asegura- mientras Biedma aboga por un relevo histórico en favor de los murcianos en Barcelona ja no és bona..., Marsé, de procedencia más bien "chava", considera inviable la integración de su Pijoaparte "en la clase social dominante catalana". Habla la estudiosa, certeramente, de "elegía por el irrecuperable pasado, en el caso de Gil de Biedma y por el inalcanzable futuro en el caso de Marsé" (C. Riera, "El río común de Juan Marsé y J. Gil de Biedma", Quimera, ib., p. 60).

24. Juan Marsé, Últimas tardes con teresa, 5ª ed., Barcelona, Seix Barral 1979, p. 232. Desde otro flanco arrecian los ataques al grupo barcelonés de carne y hueso, ahora por boca de Lidia Falcón, reivindicadora de los escritores que los "mandarines" excluyeron de su círculo y hasta de sus premios literarios por no recalar en los temas más queridos de aquéllos tal la infancia en familias tradicionales, la identidad de sí mismo, etc. Según la autora, los aristócratas de la intelectualidad barcelonesa de izquierdas en los años 60 "habían pasado por los más prestigiosos colegios religiosos, habían conocido las delicias de los veraneos en los pueblos de la costa. Eran todos amigos, sus familias se conocían, estaban incluso entroncados entre sí por diversas alianzas matrimoniales, y apenas traspasada la pubertad, pudieron disfrutar de vacaciones en el extranjero, para lo que disponían de las facilidades de familiares influyentes que conseguían los pasaportes, y la más importante de todas las ventajas: el dinero" (Los hijos de los vencidos, Barcelona, Pomaire 1979, p. 232).

25. "Nunca natamos al padre(...) escritores que a lo mejor no nos gustaban mucho, resulta que eran amigos nuestros y, sobre todo, que estaban en el mismo carro de lo que se decía antes 'de los abajo firmantes', de estar el día firmando papeles, protestando por todo, papeles que de vez en cuando seguimos firmando, por otra parte" (Juan García Hortelano, "Los abajo firmantes", nº monográfico cit. de Diario 16, p. II).

26. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 77.

27. Gonzalo Corona Marzol, Aspectos del taller poético de J. Gil de Biedma, Madrid, Júcar 1991, p. 111.

28. Shirley Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 93.

29. "Mi poesía, salvo los momentos religiosos que tienen un aliento de plegaria, la rompería; la quemaría toda(...) Estoy avergonzado de haber escrito la mayoría de mis versos. Casi todos no son más que actualidad. Al final creo que no he sido más que un reportero con un énfasis de energúmeno" (León Felipe, carta desde México, 29-4-1959, incluida en Papeles de Son Armadans, monográfico dedicado a las Conversaciones poéticas de Formentor (dic. 1960), t. XIX, nº LVII bis, p. 66).

30. C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 169.

31. S. Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 110.

32. P. Rovira, op. cit., p. 160.

33. "Poseen una evidente inferior capacidad de supervivencia en el público lector; deficiencia ésta que paulatinamente es muy probable que se agrave con el paso de los años hasta determinar una localización literaria definitivamente historizada(...) Y no se olvide que el realismo social no es al fin sino una instrumentalización reactualizadora del finalismo causal didáctico del clasicismo" (Pedro Aullón de Haro, La

obra poética de Gil de Biedma, Madrid, Verbum 1991, pp. 83-84).

34. Miguel Casado, "Para un cambio en las formas de atención", art. cit., p. 31.
35. C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 347.
36. P. Rovira, op. cit., p. 174.
37. Ib., p. 235.
38. C. Barral, Cuando las horas veloces, Barcelona, Tusquets 1988, p. 213.
39. En Aunque sea un instante, Las grandes esperanzas, Por lo visto, De aquí a la eternidad, Canción de aniversario, En una despedida...
40. J. Marsé, "Evocación del sótano negro", nº monográfico cit. de Litoral, p. 68.
41. Carlos Bousoño, "Ante una nueva promoción de poetas" en Cuadernos de Agora (enero-feb. 1959). Cito por Encuentros con el 50, op. cit., p. 14.
42. Darío Puccini, Romancero de la resistencia española, Barcelona, Edicions 62, 1982, p. 15. Reproduce esta edición, la italiana de 1975.
43. Rubén Vela, op. cit., pp. 71-72. Las siguientes citas pertenecen a las pp. 73 y 74.
44. José Luis Cano, El tema de España en la poesía española contemporánea. Antología, Madrid, Revista de Occidente 1954, p. 30.
45. Vid. José Sánchez Reboledo, op. cit., pp. 91-92.
46. Leopoldo de Luis, op. cit., p. 331. La cita siguiente pertenece a la p. 332.
47. G. Corona, op. cit., p. 72.
48. Pedro Provencio, Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50, Madrid, Hiperión 1988, p. 114.
49. De 1966 es, asimismo, el estudio-antología de Fernando Quiñones, quien condena la tendencia a la sistematización de la corriente social: "pues ser poeta social puede estar ya mucho más cerca de la brillantez o de la prosperidad que de la abnegación; puede ser -o es ya- una moda, o un medio fácil de publicar y de producirse, o una hermosa manera de hacerse valorar y cundir lo que uno ha escrito, calidad al margen, por el número de detenciones sufridas o de manifiestos firmados, o bien una puerta que da a este influyente núcleo, a aquella editorial propicia" (Últimos rumbos de la poesía española, Buenos Aires, Columba 1966, p. 36).
50. José Batlló, op. cit., p. XXV.

51. J.-P. González Martín, op. cit., p. 109. Afirma Riera que las moralidades, en Biedma como en Barral, "pueden entenderse a lo Baudelaire" (en prólogo a C. Barral, Los diarios, op. cit., p. 17).

52. Florencio Martínez Ruiz, op. cit., p. 83.

53. Jaime Ferrán, Antología parcial, Barcelona, Plaza & Janés 1976, p. 218. Años antes se había pronunciado Max Aub sobre Jaime Gil en parecidos términos: "Es, sin duda, el más complejo de estos jóvenes poetas y de los que más se puede fiar" (M. Aub, Poesía española contemporánea, México, Era 1969, p. 239).

54. Antonio Hernández, op. cit., p. 67. Las siguientes citas pertenecen a las pp. 127-128.

55. J. Gil de Biedma, "El ejemplo de Luis Cernuda" en El pie de la letra, op. cit., p. 71.

56. Federico Campbell, op. cit., p. 395.

57. María Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., p. 153.

58. Carta con fecha de 8-5-1964, en Renacimiento, monográfico "Gil de Biedma", 1990, nº 6.

59. J. García Hortelano, op. cit., p. 171.

60. Dionisio Cañas, prólogo a J. Gil de Biedma, Volver, 2ª ed., Madrid, Cátedra 1990, p. 22.

61. Luis García Montero, "El juego de hacer versos", nº monográfico cit. de Litoral, p. 115.

62. J. Gil de Biedma, "El mérito de Espronceda" en El pie de la letra, op. cit., p. 285. Este breve ensayo prologa una selección para Alianza Ed. en 1966 de la poesía esproncediana.

63. J. Gil de Biedma, "Emoción y conciencia en Baudelaire", ib., p. 64.

64. F. Campbell, op. cit., p. 245.

65. Pere Gimferrer, "Cafavi entre nosotros", Insula (jun.-ag. 1988), nº 499-500, p. 43.

66. G. Corona, op. cit., p. 68. Una tríada totalizadora que nos lleva a esta otra, ahora en palabras de Jaime Gil: "La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación(...) Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones" ("Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades", coloquio en El pie de la letra, op. cit., p. 248).

67. Vid. José Olivio Jiménez, La presencia de A. Machado en la poesía española de posguerra, op. cit., p. 183.

68. José Angel Valente, "De la lectura a la crítica y otras metanorfosis", Insula (sept. 1961), nº 178, p. 7.

69. J. Gil de Biedma, "Cántico: el mundo y poesía de Jorge Guillén" en El pie de la letra, op. cit., p. 79.

70. "Sobre el hábito...", coloquio cit., p. 249. Biedma incide en lo mismo en una carta al director en Insula (dic. 1960), nº 169. Octavio Paz defiende también al verso guilleniano de la acusación de "conservadurismo burgués": "Ante el espectáculo del universo -no ante el de la historia- dijo una vez: 'el mundo está bien hecho'" ("Horas situadas" en Puertas al campo, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral 1981, p. 71). José Luis L. Aranguren recalca, además, la dimensión cívica de Cántico: "Al esfuerzo sereno por el orden frente al desorden interior corresponde la necesidad de tomar partido en favor del orden del mundo contra su desorden, disfrazado de 'orden público'" ("La poesía de J. Guillén ante la actual crisis de los valores" en Biruté Ciplijauskaité (ed.), Jorge Guillén, Madrid, Taurus 1975, p. 271).

71. P. Rovira, op. cit., p. 123.

72. Jenaro Taléns, "Birds in the night ('Lecturas' de Cernuda desde la generación del 50", Revista de Occidente (jul.-ag. 1988), nº 86-87, p. 162. El grupo de Claraboya considera, a su vez, que Biedma y Brines "enlazan con un neo-romanticismo estético, y que prolongan el 27 hasta someterlo a la dictadura del yo que contempla la historia" (Agustín Delgado et al., Equipo Claraboya. Teoría y poemas, Barcelona, Lumen 1971, p. 11. El libro salió a la calle, por cierto, con unas 15 páginas de supresiones).

73. C. Bousoño, prólogo a Guillermo Carnero, Ensayo para una teoría de la visión (Poesía 1966-1977), op. cit., p. 25.

74. J. Gil de Biedma, "Como en sí mismo, al fin", art. cit., p. 338.

75. Emilio Barón nota la soledad del "unigénito" en Cernuda. A su juicio, mientras el sevillano desciende directamente de los románticos ingleses y alemanes, sin excluir a Unamuno, el catalán lo hace "de los poetas de la ironía: Corbière, Laforgue, Eliot, Manuel Machado..." (E. Barón, "Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna", nº monográfico cit. de Litoral, p. 136). Igualmente existe en Cernuda cierta culpabilidad de raigambre cristiana que falta en Jaime Gil.

76. Vid. el prólogo de Gil de Biedma a Luis Cernuda, Ocnos. Variaciones sobre tema mexicano, 2ª ed., Madrid, Taurus 1979, p. XVIII.

77. J. Gil de Biedma, "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta" en El pie de la letra, op. cit., p. 54. En carta a Biedma fechada en 1959, Gabriel Ferrater ponderaba, en términos anglófilos, la decencia en literatura (que, pour épater, creía finiquitada con la Edad Media): "ya entiendes que llamo decentes a los que prefieren la verdad a la dignidad o a la exaltación" (Papers, cartes, paraules, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema 1986, p. 367).

78. Vid. Angel Rupérez, "Indicios de inmortalidad en la niñez (Wordsworth en J. Gil de Biedma)", nº monográfico cit. de Insula.

79. Hay una anécdota según la cual Auden, en su estancia en España como voluntario de la campaña internacional en favor de la causa republicana, orinó en los jardines de Montjuïc, en los alrededores de la que había sido la vieja Exposición Universal, "and was immediately seized by two militia men -or were they military

police? They were very indignant at this abuse of public property" (Charles Osborne, V. H. Auden. The Life of a Poet, London, Papermac 1982, p. 133). Hubo de intervenir el Secretario del PC inglés para que el incidente quedara ahí. Un dato que viene a remachar apócrifamente la degradación operada "realmente" en el decorado de Barcelona ja no és bona...

80. Antonia Cabanilles, La ficción autobiográfica. La poesía de J. Gil de Biedma, Excma. Diputac. de Castellón 1989, p. 107.

81. J. A. Masoliver Ródenas, "La 'Escuela de Barcelona': la poesía como complicidad y confianza", nº monográfico cit. de Insula, p. 20.

82. Pere Gimferrer, "Dos o tres cosas que yo sé de J. Gil de Biedma", El País, "Libros", 4-8-1985, p. 8.

83. Vid. C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 252.

84. Jesús Fernández Palacios, "Con J. Gil de Biedma, colgados de la poesía", entrev. en Fin de siglo, 1983, nº 5, p. 70.

85. "Mesa redonda sobre la literatura social", Camp de l'Arpa, 1972, nº 1, p. 15.

86. José Batlló, "J. Gil de Biedma: el juego de hacer versos", entrev. en Camp de l'Arpa (jun. 1982), nº 100, p. 61.

87. F. Campbell, op. cit., pp. 249 y 396.

88. Cito por Pere Ballart, "Gabriel Ferrater y la poesía de la experiencia", nº monográfico cit. de Insula, p. 42. Jaime, pese a considerar el aspecto desagradable de una realidad impuesta y echar mano también de los valores de la irrealidad (en carta de 1972 a J. O. Jiménez recuerda "en la época que escribía Moralidades, haberme divertido descubriendo la frecuencia con que el vocablo 'irrealidad' y sus derivados aparecían en mis poemas" -cito por J. Gil de Biedma, Volver, op. cit., p. 38), poseía un impetuoso espíritu funcional que a veces, como en Ferrater, caía del lado erróneo. Así lo estima un Barral perspicaz: "en uno y en otro es de admirar el cultivado poder de proliferación de una idea simple(...) (El mismo fenómeno que nutre la moralidad o las moralidades de sus poemas -de uno y otro-). En lo que tiene de común con la de ambos es mi poesía artificiosa (sic). A la larga resulta más falsa una banalidad inteligentemente arropada que una banalidad en cueros (la de los poetas sociales, p. e.). Será que aumenta de peso" (Los diarios, op. cit., p. 113. Apunte fechado en 1963).

89. Diría el poeta de Reus llevando las cosas a su extremo: "El que volíem en Jaime i jo no eren mandangues de poesia social, sinó que la poesia fos tan interessant com, posen, una novel·la: expressar situacions humanes, partint de la base que a les persones l'únic que ens interessa són els homes i les dones" (Baltasar Porcel, "G. Ferrater, 'In memoriam'", entrev. en G. Ferrater, Papers, cartes, paraules, op. cit., p. 533).

90. Josep M^a Castellet, Qüestions de literatura, política i societat, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 192.

91. J. L. Cano, Los cuadernos de Velintonia, op. cit., pp. 145 y 154. No sólo se ensalza a Costafreda como la figura más prometedora de los catalanes sino que se pone de manifiesto la animadversión contra Biedma - se le tacha de envidioso y resentido en una nota de 1974; en 1983 se dirá de él que "es un poeta muy menor, que no ha hecho más que imitar a Cernuda" (p. 279)-, una vez publicado su diario. Aunque éste resulta zahiriente para Cano y diversos escritores de Madrid, en ningún caso puede serlo para Aleixandre.

92. "Ahora me acuerdo que hace unos años, alguien en Madrid me dijo que al leer Barcelona ja no és bona... le habían chocado los cambios de sesgo que hay. Están pensados para joder..." (P. Rovira, "De tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas", entrev. en Barcarola (jul. 1986), nº 21, p. 149). Bousoño y J. Gil discutieron también sobre el poema. Contra el barcelonés que le ponía la pieza "como ejemplo de poesía totalmente conversacional", Bousoño se reafirma en la idea -acorde con la definición de poesía inserta en su Teoría de la expresión poética- del "incesante rompimiento que hay allí de la norma lingüística acostumbrada, pues todo el poema está lleno de connotaciones de fantasmalidad o de irrealidad" (Carlos Bousoño, "Cantar como se habla. Perfil de la poesía de J. Gil de Biedma", El País, "Libros", 14-1-1990, p. 3). Continúa la controversia sobre pieza tan singular. Aullón de Haro critica su pésima construcción, avalada por las razones que el poeta le diera en 1980 justificando tan mala hechura: "se trataba de varios fragmentos dispares artificioosamente reelaborados y reensartados con ciertos cambios sin duda excesivamente extraños o cuando menos aparatosos. Según recordaba Gil de Biedma, el poema gustaba mucho a todos los lectores cualificados de que él tenía conocimiento. Por ello no desechó el texto" (P. Aullón de Haro, op. cit., p. 20). Conceder un margen de credibilidad a estas palabras no equivale a subscribirlas. A mi juicio, Barcelona ja no és bona... puede ser cualquier cosa menos un "poema malo escrito por un poeta muy bueno", como Haro pretende.

93. Manuel Bares, "Gil de Biedma. Palabras de familia", nº monográfico cit. de Olvidos de Granada, p. 56.

94. J. Gil de Biedma, "Carta de España (0 todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)" en El pie de la letra, op. cit., p. 203.

95. "Porque lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de los escritores españoles con la opresión, la penuria y la desanparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país" (Ib., p. 204).

96. Francisco Ayala, "Función social de la literatura", Revista de Occidente (enero 1964), nº 10, p. 105.

97. G. Ferrater, Papers, cartes, paraules, op. cit., p. 338. Una sensación similar acompañaría, pienso, al Ridruejo que ingresó por puro idealismo en Falange ("siendo en última instancia conservadores, podíamos hacernos la ilusión de ser sinceramente revolucionarios" -D. Ridruejo, Entre literatura y política, op. cit., p. 202) para desembocar luego en la apostasía. Pese a su nueva calidad de paria oficial, los reclusos de Carabanchel en 1956 le mirarían como a un vencedor que quería dejar de serlo, lo mismo que a los disidentes congregados en torno a la editorial Ruedo Ibérico, en los 60, les costaría comprender que tuviera que publicar en París lo que no podía en España...

98. Sergio Vilar, Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas

españoles, Barcelona, Fontanella 1964, p. 166. Biedma no se hacía ilusiones sobre las repercusiones sociales de la poesía: "Yo no estoy en contra de la ambición de poder, pero la República de las Letras es una sociedad de balneario. Si uno de verdad quiere poder e influencias, que se dedique a banquero o a político o a bandido, no a poeta" (J. L. Merino, "J. Gil de Biedma", entrev. en Los Cuadernos del Norte, 1982, nº 12, p. 67).

99. Biel Mesquida y Leopoldo M^a Panero, "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada", El viejo topo (abril 1977), nº 7, p. 43.

100. Insiste Barral en su "disposición a colaborar en nombre de los derechos elementales y de la excarcelación de la cultura literaria", lo que en parte compensaba "la superficialidad del compromiso político" (C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 217). Castellet explica, a su vez, que "mis manifestaciones no eran nunca directamente políticas, sino que eran siempre a través de motivaciones culturales" (en Juan F. Marsal, Pensar bajo el franquismo, op. cit., p. 91).

101. J. Gil de Biedma, Retrato..., op. cit., p. 177.

102. J. L. García Martín, op. cit., p. 109. Recordemos dos piezas valentianas anteriores: La rosa necesaria de A modo de esperanza ("Plaza,/ estancia, casa/ del hombre,/ palabra natural,/ habitada y usada/ como el aire del mundo") y Objeto del poema de Poemas a Lázaro, donde el emisor dice hablar de "lugares comunes, pongo/ mi vida en las esquinas:/ no guardo mi secreto" (vid. J. A. Valente, op. cit., pp. 37 y 105-106). Evoquemos también Las pequeñas palabras (Compañera de hoy, 1966) de Costafreda, las dichas "de una boca a otra boca", "palabras compartidas,/ útiles, generosas" (A. Costafreda, op. cit., p. 121).

103. James Valender, "Gil de Biedma y la poesía de la experiencia", nº monográfico cit. de Litoral, p. 143.

104. J. A. Masoliver Ródenas, "El don de la elegía", Camp de l'Arpa (ag.-sept. 1976), nº 35-36, p. 14.

105. P. Aullón de Haro, op. cit., p. 37.

106. M. Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., p. 155.

107. J. Valender, art. cit., p. 142.

108. A. Cabanilles, op. cit., p. 63.

109. C. Barral, "Apostillas a Compañeros de viaje de J. Gil de Biedma", Papeles de Son Arnadans, 1961, vol. 58, nº 60. Cito por C. Barral, Diario de 'Metropolitano', Excma. Diputac. Provincial de Granada, Maillot Amarillo, 1989, p. 265.

110. J. Valender, art. cit., p. 143. Contra la radicalidad biedmaniana en algunos textos han reaccionado algunos críticos, v. g. García Berrio: "Conoció la vibración artificial de la poesía política(...) En ella persistió, hasta más de la cuenta(...) De allí sacó Biedma escasos versos buenos" (A. García Berrio, "¿Qué callaba J. Gil de Biedma?", nº monográfico cit. de Revista de Occidente, p. 125).

111. Vid. A. Cabanilles, op. cit., pp. 138-142.
112. Vid. G. Corona, op. cit., pp. 126-127.
113. P. Rovira, entrev. cit., p. 151.
114. G. Corona, op. cit., p. 128.
115. P. Rovira, op. cit., p. 206. Añade el estudioso: "en Compañeros de viaje los recursos se hacían eco de la búsqueda, en Moralidades se hacen eco del encuentro" (Ib., p. 206).
116. F. Campbell, op. cit., p. 243.
117. A. Cabanilles, op. cit., p. 46.
118. P. Gimferrer, "La poesía de J. Gil de Biedma", Cuadernos Hispanoamericanos, 1966, nº 202, p. 243.
119. J. O. Jiménez, "Una versión realista de la irrealidad: sobre J. Gil de Biedma y su libro Moralidades (1966)" en 10 años de poesía española (1960-1970), op. cit., p. 215.
120. Vid. la carta de G. Ferrater a Biedma fechada el 13-10-1959 en el nº monográfico cit. de Litoral, pp. 71-73. Al enumerar los poemas de Compañeros de viaje que prefiere, Ferrater se inclina por los de la 2ª parte. Juan Goytisolo en "Notas sobre la poesía de J. Gil de Biedma", pp. 75-83 del mismo número, se queda mejor con las piezas de Moralidades que "alcanzan esa rara dimensión histórica de una ejemplaridad poética y moral". Ni uno ni otro se muestran muy condescendientes con la 3ª parte de Compañeros de viaje.
121. Vid. A. Cabanilles, op. cit., p. 66.
122. J. A. Masoliver, "El don de la elegía", art. cit., p. 17.
123. Prólogo a J. Gil de Biedma, Antología poética, Madrid, Alianza Ed. 1981, p. 20.
124. P. Rovira, op. cit., p. 245.
125. P. Rovira, entrev. cit., p. 154.
126. J. Gil de Biedma, Retrato..., op. cit., p. 204. "Jaime tenía dos formas llamativas de inteligencia: la agudeza intuitiva de una frase feliz y la minuciosa exposición de un sentido común implacable, capaz de poner a ras de tierra cualquier problema planteado en las nubes de la pedantería, el academicismo o los renilgos de conciencia" (L. García Montero, "Contar la vida, vivir la literatura" en Confesiones poéticas, op. cit., p. 124).
127. P. Ballart, art. cit., p. 42.
128. Robert Langbaum, The Poetry of Experience, London, Penguin University Books 1974, p. 230.

129. *Ib.*, p. 225. Una postura refrendada por Jaime Gil: "El poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar la conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración" (J. Gil de Biedma, "Sensibilidad infantil, mentalidad adulta", art. cit., p. 54).

130. Dionisio Cañas, "Ciudades y memorias de los días que no vuelven", Barcarola (mayo 1990), nº 33, p. 163.

131. Luis García Montero, "Un poeta necesario", Renacimiento, nº monográfico cit., nº 6.

132. Jorge Rodríguez Padrón, "J. Gil de Biedma desde sus Poemas póstumos", Cuadernos Hispanoamericanos, 1969, nº 237, p. 790.

133. Cito por Vicente Gaos, "La poesía de Campoamor" en Claves de la literatura española, Madrid, Guadarrama 1971, p. 414.

134. Joaquín González Muela, La nueva poesía española, op. cit., p. 103.

135. Vid. C. Bousoño, "Cantar como se habla", art. cit., p. 3.

136. Tomás Segovia, "Retórica y sociedad. 4 poetas españoles: C. Barral, J. Gil de Biedma, C. Rodríguez, J. A. Valente" en Contra-corrientes, Universidad Nacional Autónoma de México 1973, p. 284.

137. J. Ferraté, "Dos poetas en su mundo", Dinámica de la poesía, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral 1982, p. 362.

138. G. Carnero, "J. Gil de Biedma o la superación del realismo", Insula (jun.-jul.-ag. 1988), nº 499-500, p. 42.

139. Shirley Mangini, Jaime Gil de Biedma, op. cit., p. 59.

140. P. Rovira, op. cit., p. 167.

141. La imagen del vestirse como símbolo de la pérdida de libertad personal aparece en muchos poetas del medio siglo. Así se observa en Hombre nuevo del poemario homónimo (1961) de Mariano Roldán ("me despojé del pantalón/ (me desprendí de la tristeza)" -M. Roldán, Antología poética (1953-1988), Barcelona, Plaza & Janés 1989, p. 61; en adelante, citamos M. Roldán, op. cit.) o en Libertad en la cama de Antonio Gamoneda (Blues castellano, 1961-1966): "Todos los días salgo de la cama/ y digo adiós a mi compañera./ Vean: cuando me pongo/ los pantalones,/ me quito/ la/ libertad" (A. Gamoneda, Edad (Poesía 1947-1986), Madrid, Cátedra 1987, p. 194; en adelante, citamos A. Gamoneda, op. cit.). Con idénticos valores juega J. López Pacheco en Pongo la nano sobre España (1961): el "me quito la camisa cuando hago poesía" de Los vientos y los gritos se transforma, en Poema vulgar, en la poesía hecha alegoría del hombre cansado que, al regresar de la oficina, "se quita la chaqueta endecasílabo,/ se pone un verso corto de canción" (Vid. Marcos Ana, L. A. Quesada y J. López Pacheco, España a 3 voces, 2ª ed., Buenos Aires, La Rosa Blindada 1964, pp. 157 y 176). Avanzando por este campo temático, también encontramos visiones contrastadas sobre la importancia del jornal. Si C. Rodríguez le otorga un sentido trascendente ligado a la humilde y alegre cotidianidad en Alto jornal de Conjuros, a la par con la

parábola de M. Mantero Milagro en el pueblo de La lámpara común (1962), Julio Mariscal duda entre la exaltación (leemos en La trilla: "Y bendito sea Dios que nos ha puesto/ nachos y en pie sobre la tierra para/ que cada gota de sudor sea mañana/ un bocado de pan, una moneda/ de plata en el bolsillo del chaleco") y la denuncia de la injusticia (en Llamada insta a los jornaleros a la sublevación: "Todo menos morir así, tras de la yunta/ y el mísero puñado de reales"). Vid. J. Mariscal, Tierra de secano, op. cit., pp. 17 y 33.

142. Una imagen vegetal análoga, símbolo de unión, la hallamos en las "raíces" del barraliano Discurso. Por otro lado, los amigos (o "camaradas", apelativo más militante) son una constante dentro de Blues castellano de Ganoneda. Cojetando sus piezas Blues de las preguntas y Caigo sobre una silla, inferimos que la amistad es un sentimiento aún más valioso que el amor. El biedniano En una despedida incide emotivamente en lo mismo.

143. G. Celaya, Poesía y verdad, op. cit., p. 174.

144. J. A. Masoliver, "El don de la elegía", art. cit., p. 16.

145. J. Lechner, op. cit., p. 88.

146. A. Cabanilles, op. cit., pp. 22-23. En otro orden de cosas, la contraposición entre las ansias de descansar del comienzo y las de creer que "de verdad vivimos" de la coda me hace pensar en otros versos. Para el primer caso en "Descanso/ de ser hombre, descanso de ser hombre" de Ganoneda (Caigo sobre unas manos en Blues castellano) y para el segundo caso en las declaraciones de corte resistencial que luego veremos en Por lo visto. Abundando en el lado más metafísico que resistencial del segundo caso, recordemos las cernudianas "lágrimas/ por ser más que un hombre" de Noches del mes de junio o estas palabras de La guitarra en Estar contigo de Sahagún: "Con ira, el niño apretaba la almohada y sentía deseos violentos, urgencias de ser hombre y no estar solo" (C. Sahagún, op. cit., p. 114).

147. Margaret H. Persin, "Intertextual Strategies in the Poetry of J. Gil de Biedma", Revista canadiense de estudios hispánicos (primavera 1987), vol. XI, nº 3, p. 577.

148. J. O. Jiménez destaca la habilidad biedniana, demostrada en Compañeros de viaje, en "el escamoteo de la escena real que se ha comenzado a esbozar, o, quizás más matizadamente, la conversión de tal escena en sugerencia de cosa desvaída, en vivencia extraña por lejana o incognoscible, en documento de una acción inútil o un recuerdo imposible -expresiones todas de una esencial irrealidad" (J. O. Jiménez, "Una versión realista...", art. cit., p. 210).

149. Vid. G. Corona, op. cit., p. 105.

150. Lechner quiso ver en Las afueras IV la referencia a "una infancia feliz destruida violentamente por la guerra", lo cual ha sido rebatido por Riera, quien minimiza lo histórico en favor de la interpretación ontológica; así, se trataría del "despertar de 'la infancia más pura' a una adolescencia mucho más cruel" (C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 313).

151. P. Rovira, op. cit., p. 292. Por su parte, Riera contempla en el desapasionado In memoriam de G. Ferrater el nexo entre los biednianos Infancia y confesiones e Intento formular mi experiencia de la guerra (C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 62).

152. Si se trasladó Blas de Otero quien, vástago de la burguesía vasca, renunció en 1943 a seguir en la empresa familiar. Por ello adolece el bilbaíno de la mala conciencia del señorito que se acerca al pueblo tipo Celaya: "Acaso la elección consciente del poco remunerado oficio de poeta y el haberse desligado de su trabajo de abogado dentro de la clase social en que había nacido, le liberaron de ese sentimiento" (Sabina de la Cruz, "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero", nº monográfico cit. de Insula, p. 18).

153. T. Segovia, op. cit., p. 287.

154. "Mi infancia eran recuerdos de una casa" remite a Retrato, composición puesta al frente del machadiano Campos de Castilla. Debicki percibe entre el poema machadiano y el biedmaniano la común inserción en "una tradición poética de la búsqueda de ilusiones" (Andrew P. Debicki, Poesía del conocimiento, op. cit., p. 208), si bien contrasta el tono anecdótico del segundo con el carácter afirmativo del primero. Otro préstamo del verso machadiano, en sentido opuesto, se encuentra en Autorretrato machadiano de C. Alvarez, quien evoca en este tremendo inicio la ejecución de su padre poco después del alzamiento militar: "Mi infancia son recuerdos de un muro de Sevilla/ y el desplomarse lento de un hombre acribillado" (C. Alvarez, op. cit., p. 139).

155. Andrew P. Debicki, Poesía del conocimiento, op. cit., p. 205. Versos que recoge Vázquez Montalbán en Una educación sentimental (1967): "Difícil el amor sin trastienda/ sin despensa ni llave en el ropero" (N. Vázquez Montalbán, Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983), Barcelona, Seix Barral 1986, p. 76. En adelante, citamos N. Vázquez Montalbán, op. cit.)

156. Antonio Jiménez Millán, "La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de J. Gil de Biedma)", nº monográfico cit. de Litoral, p. 105. En lo tocante a las vacaciones interminables de la gente adinerada, dice la Teresa de la famosa novela: "A mí también empiezan a aburrirme estos veraneos que no se acaban nunca..." (J. Marsé, op. cit., p. 127).

157. P. Rovira, op. cit., p. 275.

158. Ib., p. 276.

159. G. Corona, op. cit., p. 108.

160. Fotografías del barraliano 19 figuras... se compone después de Ampliación de estudios y antes de Ribera de los alison, compartiendo con estas piezas biedmanianas idéntico afán moral de desenmascarar la mentira. Quien también parece empeñado en lo mismo, a otro nivel artístico, es J. López Pacheco en Autobiografía I de Pongo la mano sobre España, dedicado a Biedma (como Autobiografía II lo está a los 3 hermanos Goytisolo).

161. Según Corona, el héroe poético biedmaniano progresa de lo negativo a lo positivo: "el dolor le lleva a la búsqueda de la felicidad, la opresión le impone el deseo de libertad, la falsedad le conduce al deseo de verdad y, finalmente, la inmoralidad social a la moralidad" (G. Corona, op. cit., p. 20).

162. Ib., p. 87.

163. P. Rovira, op. cit., p. 300. En criterio de J. O. Jiménez, pese al dolor hay nobleza de ánimo

en el personaje capaz tanto de "salvar el momento hermoso" como de conocer "esa vía de aproximación a la verdad natural y primera del hombre" (J. O. Jiménez, "Una versión realista...", art. cit., p. 219).

164. La considera "una de las pocas torpezas de un poeta exigente hasta la obsesión" (J. A. Masoliver, "El don de la elegía", art. cit., p. 16). Claro que más torpe me parece la imitación biedmaniana en este verso del citado Turistas de Joaquín León: "lo mismo que un arquitrabe". En el plano de las coincidencias -que no plagio-, Riera indica las semejanzas entre un fragmento del prólogo goytisoliano de la 5ª ed. de Salmos al viento y los versos finales de El arquitrabe. Añadiré que el mentado Epitafio sin amor de Sahagún recuerda en la imagen de "las vigas/ carcomidas" el símbolo arquitectónico de la dictadura usado por Biedma.

165. S. Mangini, J. Gil de Biedma, op. cit., p. 38.

166. J. Gil de Biedma, Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen 1974, p. 116.

167. A. Cabanilles, op. cit., p. 26.

168. P. Rovira, op. cit., p. 278.

169. G. Corona, op. cit., p. 100.

170. Dámaso Alonso y Francisco Rico, "Prolegómenos a un poema de J. Gil de Biedma", nº monográfico cit. de Litoral, p. 86.

171. Vid. ib., p. 88.

172. El símil "figuras diminutas/ que se quedan atrás para siempre, en la memoria,/ como peones camineros" me hace pensar en ese duro oficio evocado por Crespo en Los trabajadores, texto publicado en Deucalión (junio 1952), nº 6; copio esta estrofa elocuente: "Y los peones camineros/ huelen perfumes en los baches/ y se van a dormir la siesta/ para soñar lo que no tienen". Por contra, en Peón caminero escarbando en la aurora de Oficios y maleficios, L. Gomis utiliza al personaje como pretexto para una búsqueda de tipo ontológico.

173. César Augusto Ayuso, "La guerra perdida de J. Gil de Biedma", El Norte de Castilla, "Letras", 20-1-1990, p. III.

174. P. Rovira, op. cit., p. 150.

175. Vid. S. Mangini, J. Gil de Biedma, op. cit., pp. 51-52.

176. Véase el cierre de A la inmensa mayoría en Pido la paz y la palabra. Riera achaca a la influencia oteriana el uso por parte de Biedma de las deslexicalizaciones. A su modo de ver, el vate bilbaíno "se servía de un proceso metonímico y 'liberaba' frases hechas porque sólo se le permitía desencadenar ataduras lingüísticas" (C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 273).

177. Cómo no recordar La vocación (Hombre nuevo) de M. Roldán, cuando el hijo se disculpa ante sus progenitores por su empecinamiento en ser poeta: "Y ahora quisiera aquí/ blanquear esa pena/ que fui para

vosotros" (M. Roldán, op. cit., p. 71).

178. P. Rovira, "C'est une chanson qui nous ressemble (Apuntes sobre la educación sentimental de los poetas del medio siglo" en Angels Santa (ed.), Literatura y guerra civil, Barcelona, PPU 1988, p. 132. Un texto posterior de Valente, Ranblas de julio, 1964 (La memoria y los signos), guarda cierta similitud de fondo con este biedmaniano. En aquél, un hablante emplazado en la Barcelona industrial tocada de "liberales acentos de la Europa vecina" discurre sobre claudicaciones: "Me pregunto qué queda, pues, de todo/ o de tan poco como fuimos" (J. A. Valente, op. cit., p. 214). Que Valente ha leído a Jaime Gil vuelve a notarse, de otra parte, en 7 representaciones (1967); copio estos versos elocuentes: "mientras repites al picup la misma/ canción francesa que nos gusta tanto,/ que nos hace sentir más al corriente,/ casi no necios ni burgueses tristes" (ib., p. 247).

179. Son legión los poetas que extraen del pretexto de las pobres gentes una moralización. Entre ellos destaca, por su afinidad temática con esta pieza biedmaniana, Transeúnte (Criatura múltiple, 1954) de María Beneyto. El narrador poemático, a diferencia de los demás transeúntes "egoístas, cerrados", se muestra receptivo ante el dolor ajeno, por más que al final opte como todos por pasar de largo (Vid. M. Beneyto, Poesía (1947-1964), Barcelona, Plaza & Janés 1965, pp. 70-73).

180. C. Riera explica los pormenores del suceso en las pp. 62-63 de La Escuela de Barcelona.

181. Aullón de Haro asocia esta composición con el tema del miedo latente en Entrada al sentido (Poemas a Lázaro) de Valente, en Cantata del miedo (El vuelo de la celebración, 1976) de Rodríguez, en Vaciado del miedo (Usuras) de Barral, etc. Vid. P. Aullón de Haro, op. cit., pp. 48-49.

182. J. A. Masoliver, "El don de la elegía", art. cit., p. 23.

183. Vid. Sabina de la Cruz, art. cit., p. 19.

184. Otra posible connotación de las "letras protestadas" apuntaría a "las revueltas estudiantiles en las que la Facultad de Letras tomó cartas" (Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 322).

185. Versos que me recuerdan el principio de Muy lejos, pieza oteriana de 1949 vetada en Pido la paz y la palabra y al fin traspasada a En castellano: "Unas mujeres, tristes y pintadas,/ sonreían a todas las carteras" (B. de Otero, op. cit., p. 117). J. L. Giménez Frontín nota, además, cierto paralelismo entre Años triunfales y Conchita Fiquer (Una educación sentimental) de Vázquez Montalbán, cuyo verso inaugural es "Algo olvidadas, humilladas" (Vid. J. L. Giménez Frontín, "Entre 'sociales' y 'novísimos': el legado poético de J. Gil de Biedma", Quimera (oct. 1982), nº 32, p. 56).

186. G. Corona, op. cit., p. 92.

187. Había dicho Larra: "España se ha dividido siempre en dos clases: gentes que prenden a gentes que son prendidas" (Cito por Juan Goytisolo, El furgón de cola, Barcelona, Seix Barral 1976, p. 47).

188. S. Mangini, J. Gil de Biedma, op. cit., p. 89.

189. G. Corona, op. cit., p. 125. En apoyo de dicha tesis se sitúa esta declaración de García

Hortelano: "Les confieso que a mi juicio esta generación somos ideológicamente más existencialistas que marxistas, aunque en la práctica apareciéramos como esto último o como rojos, que se decía en la época" (J. García Hortelano, "El grupo poético de los 50", nº monográfico cit. de Olvidos de Granada, p. 126). Más determinante se manifiesta D. Cañas en su prólogo a la antología biedmaniana: "a pesar de compartir con sus amigos de Barcelona una ideología de izquierdas, se sabe incorregiblemente ligado a un pasado burgués, al presente de la gauche divine y a una conducta que nada tiene de militante" (J. Gil de Biedma, Volver, op. cit., p. 26).

190. Entrevista en S. Mangini, J. Gil de Biedma, op. cit., p. 14.

191. Vid. Miguel Casado, art. cit., p. 33.

192. Una reciente revisión original del poema, desde una perspectiva mítica (Montjuïc como el Gólgota donde se autoinmola simbólicamente un personaje afín a las figuras de Cristo y de Dionisos), la realiza Antonio Armisén en "Sobre (Nietzsche y Jung...) Barcelona ja no és bona y la estructura inicial de Moralidades" en Actas de los Primeros Encuentros de Poética. J. Gil de Biedma y su generación poética, Zaragoza, octubre de 1991 (en prensa).

193. Vid. Margaret H. Persin, art. cit., p. 579.

194. C. Riera, "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos (Homenaje a C. Barral y a J. Gil de Biedma)", nº monográfico cit. de Revista de Occidente, p. 66.

195. El tema de los murcianos lo toca asimismo Juan Goytisolo, interesado en demostrar "cómo -político-culturalmente oprimida- la burguesía catalana es económica y socialmente opresora" (J. Goytisolo, El furgón de cola, op. cit., p. 275). De la célebre novela marsiana me atrevo a seleccionar esta orientativa secuenciación de fragmentos: "(murciano) como denominación gremial, no geográfica: otra rareza de los catalanes" (p. 16); "(piensa el Pijoaparte) la perderé, no puede ser, no es para mí, la perderé antes de que me déis tiempo a ser un catalán como vosotros, caaaabrones!" (p. 197); "(murmura el mismo) una oscura oración (!¡tere mía, rosa de abril, princesa de los murcianos, guíame hacia la catalana parentela!(...)" (p. 323)...

196. A. Cabanilles, op. cit., p. 35.

197. D. Cañas, "Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas", nº monográfico cit. de Revista de Occidente, p. 107.

198. Prólogo a J. Gil de Biedma, Antología poética, op. cit., p. 17.

199. P. Rovira, op. cit., p. 180.

200. Veamos un muestreo de piezas centradas en el tema: Solidaridad de Celaya, en tono extremadamente festivo (Vid. Celaya, El hilo rojo, op. cit., pp. 94-95); España 62 de C. Alvarez, oponiendo al igual que el texto biedmaniano el ayer y el ahora y recurriendo a la metonimia "España" (Vid. C. Alvarez, Antología, op. cit., pp. 73-74); Con franqueza de J. López Pacheco, donde la metonimia "con franqueza" se me antoja un desubstanciado remedo del "por lo visto" biedmaniano (Vid. J. López Pacheco, Algunos aspectos del orden público..., op. cit., p. 95).

201. Angel González y Shirley Mangini, "Tono y poesía: a propósito de J. Gil de Biedma", Prohemio (abril 1975), t. VI, nº 1, p. 128.

202. "Los funerales por aquella época eran una válvula de expresión política" (José M^a Naravall, Dictadura y disenso político, op. cit., p. 163).

203. P. Rovira, op. cit., p. 283.

204. A. Cabanilles, op. cit., p. 30.

205. La doble adjetivación aplicada a la patria reaparece en el Cernuda resentido de Las nubes (véase Elegía española, I y II, A Larra con unas violetas, Lamento y esperanza...) y en el Otero inspirado tanto en Cernuda como en Fray Luis en su empleo, en Que trata de España, del "madre y madrastra mía", "espaciosa y triste España", etc.

206. J. Gil de Biedma, "La imitación con mediación..." Cito por J. Gil de Biedma, Volver, op. cit., p. 143.

207. Me complace transcribir estas palabras del Caudillo extraídas de su perorata con motivo de la presentación de la Ley Orgánica del Estado, de 22-11-1966: "Recuerden los españoles que a cada pueblo le rondan siempre sus demonios familiares, que son diferentes para cada uno. Los de España se llaman: espíritu anárquico, crítica negativa, insolidaridad entre los hombres, extremismo y enemistad mutua" (cito por N. Vázquez Montalbán, Los demonios familiares de Franco, op. cit., p. 191).

208. J. Batlló, entrev. cit., p. 61.

209. En Llanto sobre la historia, pieza de Crespó publicada en Poesía de España, 1962, nº 8, dos versos clave inciden en lo mismo: "y ojos tenemos sólo para dioses/ y para no ver nunca el buen remedio".

210. C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 344.

211. Juan Ferraté, "A favor de J. Gil de Biedma", art. cit., p. 298.

212. J. L. García Martín, op. cit., p. 317.

213. J. Goytisolo, "Notas sobre la poesía de J. Gil de Biedma", art. cit., p. 81.

214. Margaret H. Persin, art. cit., p. 591.

215. P. Rovira, op. cit., p. 172.

216. J. Sánchez Reboledo, op. cit., p. 124.

217. Marcos Ana, seudónimo de Fernando Macarro, fue condenado a muerte dos veces e indultado en 1961 gracias a la solidaridad internacional. Se destacó posteriormente por su activismo en favor de los presos políticos. Para ampliar información sobre la obra de Marcos Ana, J. L. Gallego y otros poetas-presos, remito

al lector a mi artículo "Una aproximación al tema carcelario a partir de *En el castillo de Luna*" en las citadas Actas de los Primeros Encuentros de Poética... (en prensa).

218. Joaquín Marco, "Una poesía descriptiva y moral: J. Gil de Biedma" en Ejercicios literarios, Barcelona, Táber 1969, p. 411.

219. De nuevo hay que acudir al citado *En ti me quede* de González, cronológicamente posterior: "porque toda patria, para los que la amamos, / -de acuerdo con mi personal experiencia de la patria-/ tiene también bastante de presidio". Por otro lado, *La jaula abierta* es un curioso poema celayesco acerca de los presos excarcelados que "añoraban la fraternidad de sus compañeros de cárcel"; copio un verso significativo: "Y ahora que vuelas libre, ves que allí no había nada" (G. Celaya, el hilo rojo, op. cit., p. 113).

220. C. Riera, La Escuela de Barcelona, op. cit., p. 330.

221. "Pienso" aparece en *Un día de difuntos*, *En el castillo de Luna*, *De aquí a la eternidad*, Barcelona *ja no és bona...*, *Elegía y recuerdo de la canción francesa*, etc. "He pensado" lo localizamos en *Noche triste de octubre*, 1959 y en *Apología y petición*.

222. J. A. Masoliver, "El don de la elegía", art. cit., p. 17.

223. *Ib.*, pp. 22-23.