

La estructura tópica de la obra poética de Jaime Gil de Biedma

Pedro AULLÓN DE HARO

0. Disfruta el lector de lengua española, tal vez sin caer en la cuenta del alto aprecio que merecerle debe, de dos tipos contrapuestos de construcción *artístico-literaria* que se fundan en concepciones de extensión y fórmula distintas en extremo: la obra de naturaleza profusa, ingente cuyo lenguaje pareciera que se afana en un discurso lanzado hacia la infinitud (Lope, Gómez de la Serna); y la obra de realización inversa, breve, de precisión lingüística sobremanera (Manrique, Bécquer). Son dos polos opuestos a los cuales difícil sería hallar buen ajustado correlato en otras literaturas. Doble tradición ésta que entre nosotros perdura y como prueba de ello contrástense en la actualidad los nombres de dos notables, Miguel Romero Esteo¹ para el primero de los casos y Jaime Gil de Biedma para el segundo. Ambos presuponen una actitud de lectura bien diferente; pero si ciertos poetas y ensayistas parece han sabido adoptar ante esa doble tradición una postura en general omnicomprendensiva, quién sabe cuántos desasosiegos y limitaciones habrá provocado en las oficinas de la crítica. Ahí está para demostrarlo la presencia inquietante, siempre tangencialmente abordada, del ingenio inventor de la Greguería.

1. El propósito del presente artículo es mostrar la estructura tópica (y en general poemática) sobre la cual se fundamenta la obra poética de Jaime Gil de Biedma. También poner de manifiesto, como si de un haz de relaciones se tratara, las atingencias relevantes que dicha estructura mantiene, por un lado, con aquella otra que la alimenta y,

¹ De quien he tenido oportunidad de ocuparme en «El texto del teatro: Miguel Romero Esteo», en *Revista de Literatura*, 83 (1980).



en consecuencia, la precede; de otro lado con el conjunto textual (de obras de otros autores) que la contextualiza. No se pretende en ningún momento formalizar en rigor un sistema de estructuras, sino tan sólo dilucidar la composición de las mismas incluso sin agotar las posibilidades de utilización de otros textos en tanto que contexto de la obra de Gil de Biedma; aun sirviéndonos de ese concepto básico elaborado por la Lingüística del Texto, desde cuyo modelo científico crítico García Berrio ha podido aducir: «no creemos que resulte descabellado oponer a la imagen romántica del creador solitario, otra imagen, basada en el progreso de una cultura tópica, del creador en permanente compañía»². A partir de lo cual cabe señalar —según comprobaremos— respecto de la obra de Gil de Biedma y de la de otros poetas que configuran su entorno, que no se trata de una poesía literariamente revolucionaria o en lo que le es esencial innovadora. Ello no dice nada ni a favor ni en contra: simplemente constata una realidad; a saber, que mientras hay épocas artísticas predominantemente revolucionarias (Romanticismo, Vanguardia histórica), hay otras que no lo son. Y éste es el caso en el que se enmarca con plena razón de ser la poesía de nuestro autor tanto como la de los restantes poetas que tendremos en consideración. Creo que puedo adelantar sin vacilaciones que la identidad de nuestro objeto de estudio, si perseguimos hasta su origen fundamental el desarrollo y consolidación de su estructura tópica, es heredera del Romanticismo. Esto es, hereda ya directa o ya indirectamente la tradición proyectada por una antigua revolución —la primera gran revolución anticlásica—, pero naturalmente no es revolucionaria.

2. La obra poética de Jaime Gil de Biedma (1929), según queda dispuesta de mano del autor en el volumen *Las personas del verbo* (Barcelona: Barral, 1975; ampliado —poco—, Seix Barral, 1982) —y a esa edición última desde ahora remito—, consta de 86 poemas organizados en tres bloques, más uno brevísimo previo de un solo texto, que se asimilan, con variaciones, a otros tantos títulos publicados sucesivamente de 1953, 59 y 66 a 68: *Según sentencia del tiempo*, *Compañeros de viaje*, *Moralidades* y *Poemas póstumos*. quede para otro estudio de mayor intencionalidad en cuanto a la presentación filológica de los textos, todavía prematura, o para quien en su momento corresponda ordenar un proyecto de edición crítica, el establecer las relaciones de *Las personas del verbo* con respecto a otras publicaciones y sobre todo al volumen anterior escasamente difundido en su día, por motivos de censura, *Colección particular*³. Tampoco se efectuará aquí una descrip-

² Cf. JANOS S. PETÖFI y A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid: Comunicación, 1977), p. 315.

³ (Barcelona: Seix Barral, 1969). También cabría considerar *Cuatro poemas morales* (s. f.), así como el en buena parte desechado por el autor *En favor de*

ción del libro ni un análisis de su considerable valor métrico-estrófico; ya ha sido hecho⁴ y, por otra parte, la extensión y esfuerzo que ello requiere no compensaría en ningún momento lo probablemente poco de nuevo que yo ahora pudiera aportar. Señalaré no obstante, hablando en líneas muy generales y sin pretensiones de exactitud, cómo *Las personas del verbo* incluye composiciones de dos tipos de diseño externo ostensibles a primera vista: uno a base de versos breves al uso del aliento rítmico más tradicional de nuestra lengua (hepta u octosílabos), y otro que prefiere una conformación versal más extensa e irregular, pausada y casi siempre de mayor envergadura, bien arquitectónica o bien de pensamiento. Este último tipo predomina sobre el primero.

Recomendaba Baudelaire en uno de sus conocidos ensayos la conveniencia de reparar en las palabras más usualmente utilizadas por un autor, el observar sus reiteraciones léxicas para en ellas descubrir las obsesiones, los intereses del poeta. Se trata de un procedimiento de tanto rigor como sencillo y valioso —actualmente sistematizado por las ciencias del lenguaje— que la obra de Gil de Biedma exige provocativamente al lector crítico. En realidad la mera lectura gustosa de *Las personas del verbo* ya avisa insistentemente de ello y ofrece sin duda determinado el término clave que allí se suscita: *la vida*, vaya acompañado de ése o de otros determinativos. De hecho la forma sustantiva citada se deja constatar casi setenta veces en los ochenta y seis poemas de que el libro se compone, y además en una amplia quincena de ocasiones aparece el verbo de esa misma raíz. Desde luego que *la vida* es concepto tremendamente amplio, pero por lo mismo nos confirma su acierto al tiempo que nos brinda, mediante un conjunto extenso de apoyaturas, grandes posibilidades de matización y delimitativas. Ello advierte desde un principio de la doble perspectiva directora de la obra poética de Gil de Biedma: la amplitud y esencialidad sobre la que se configura, y la generalización humana que lo allí configurado posibi-

Venus (1965); y composiciones sueltas aparecidas esporádicamente en revistas (v. gr.: «Aunque sea un instante», en *Cuadernos de Agora*, 27-28 (1959), etc.).

⁴ Cf. SHIRLEY MANGINI GONZÁLEZ, *Jaime Gil de Biedma* (Madrid: Júcar, 1980), pp. 47-59. De la misma Mangini puede verse además «El tiempo y el personaje poético en la obra de J. G. de B.» (*Camp de l'arpa*, 25-36, agosto-septiembre 1976); también, ahora en colaboración con ÁNGEL GONZÁLEZ, «Tono y poesía: a propósito de J. G. de B.», en *Prohemio*, VI, 1 (1975); ambos artículos están más o menos refundidos en el vol. antecitado. Se encontrará una buena aproximación descriptiva general en J. A. MASOLIVER RÓDENAS, «El don de la elegía» (*Camp de l'arpa*, núm. cit., pp. 12-24). Asimismo pueden consultarse HAROLD ALVARADO, *La poesía española contemporánea* (Bogotá: La Oveja Negra, 1980); J. M. GARCÍA RAMOS, «J. G. de B.: su tributo 'social'» (*Camp de l'arpa*, núm. cit.); PEDRO GIMFERRER, «La poesía de J. G. de B.», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202 (1966); JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, «J. G. de B. desde sus *Poemas póstumos*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 237 (1969), y JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, «Una visión realista de la irrealidad...», en su vol. *Diez años de poesía española (1960-1970)* (Madrid: Insula, 1972).

lita. Porque a fin de cuentas a su poesía «lo que importa explicar / es la vida, ...» (PV, 139). En el poema «*T'introduire dans mon histoire*» (PV, 168), «la vida» es término anafórico que inicia cada una de sus cinco estrofas, en las cuales se ofrece una reflexión acerca del proceso vital amoroso.

Ha aducido el propio poeta que los temas de su poesía son dos, el *tiempo* y el *yo*⁵. De manera que mediante el concepto de *la vida* y esta especificación de Gil de Biedma (absolutamente cierta, según comprobaremos), queda en rigor explicitado el marco temático subyacente (profundo) y la razón de coherencia del pensamiento poético que *Las personas del verbo* aloja. Es obvio que *la vida* constituye un volumen de realidad empírica, psíquica, experiencial desencadenado en el curso del *tiempo*; y no menos obvio que *Las personas del verbo* alberga un *yo* sujeto fundamental de esa *vida* que en el tiempo discurre y la obra «describe». En el Prefacio que Gil de Biedma pone a su libro se lee:

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 entre ellos. (p. 18. El subrayado es mío.)

Es *la vida* concepto esencial dentro del pensamiento poético romántico⁶; se inscribe en éste como ámbito desde el cual se despliega la problematicidad artístico-filosófica idealista entre *yo* y *mundo*, entre sujeto y realidad, así como entre vida/muerte. De ahí que Gil de Biedma, al igual que Cernuda, sea poeta de estructura ideológica sustancialmente romántica cuyas derivaciones fundamentales se reducen a dos planos: el de la cuestión de historicidad y problemática política y, en segundo lugar, el de la crisis del sujeto en sí, que más adelante comprobaremos en extenso pudiendo observar la gran intensidad y las dimensiones amplias y originales del fenómeno en *Las personas del verbo*. A ese respecto trataremos lo concerniente a las complejas infle-

⁵ Cf. FEDERICO CAMPBELL, *Infame turba* (Barcelona: Lumen, 1971), p. 249. Citado por S. MANGINI en «El tiempo y el personaje...», p. 25.

⁶ En lo que se refiere a las múltiples alusiones que hago al Romanticismo, eludo desarrollar aquí los problemas tanto poéticos como teóricos. Su tratamiento conduciría a extendernos en exceso, y toda vez que ya me he ocupado de ello monográficamente en mi vol. *La poesía en el siglo XIX*, en *Lectura Crítica de la Literatura Española*, vol. 13 (Madrid: Playor, 1982), y en «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en mi edición *Introducción a la crítica literaria actual* (Madrid: Playor, 1983), estudios que no volveré a citar. A ellos remito para lo que sigue. En cuanto al análisis crítico psicoanalítico, que convendrá tener en cuenta para lo que digo en adelante, puede verse, en este último volumen citado, el capítulo de CARLOS CASTILLA DEL PINO «El psicoanálisis y el universo literario».

xiones del desdoblamiento del «sujeto narrador» (con frecuencia al mismo tiempo también «narrativo») arrojado a la aventura —naturalmente siempre subjetivista— de edificación de su propia objetividad.

En la poesía de Gil de Biedma existe el predominio de las composiciones con sujeto de primera persona singular, *yo*; puede detectarse sin ambigüedades una cincuentena de veces. Es decir, el autor no intenta una presentación de realidad con visos característicos de objetivación a fuerza de desaparecer él mismo de escena y el uso de formas lingüísticas frías. Uno de los resortes importantes de la relación autor/texto en la poesía de la Modernidad consiste, tímidamente con posterioridad a la revolución romántica alemana— que exaltó la subjetividad— en la paulatina supresión del *yo*. A este propósito la crítica ya se ha referido a Baudelaire⁷. Pero el avance más decisivo dentro del proceso despersonalizador y antisubjetivista (de razón de ser antidecadentista) lo efectuaron violentamente las vanguardias desde sus orígenes, las cuales radicalizaron hasta sus extremos lo concerniente a esa actitud; y las neovanguardias, en la actualidad, naturalmente lo han secundado (v. gr.: la novelística de Robbe-Grillet).

Gil de Biedma es un poeta «lírico-narrativo», un poeta de la experiencia del *yo* que ha producido su obra con posterioridad a la guerra (civil, mundial) y por tanto, necesariamente, desligado de la Vanguardia histórica y ajeno, por decisión propia o de su contexto cultural, a las neovanguardias. Será innecesario demorarse en acotaciones socioculturales en torno a nuestra posguerra y sus peculiaridades, que a él como a tantos otros marcó indeleble, pero convengamos en que nos hallamos ante un poeta de la reconstrucción intelectual (en España bastante larga), y por ello mucho más inclinado al mundo subjetivo romántico —origen de nuestra época— que no a un trabajo de orden experimentalista. Gil de Biedma, como los románticos de la primera fase, sabrá crear también una poesía sociopolítica (en conexión íntima con el período español del realismo social de posguerra) y otra de concreción «lírica». (No es de extrañar, pues, que se haya ocupado en preparar una edición antológica de Espronceda.)

En *Las personas del verbo*, como he dicho, tiene preeminencia el sujeto de primera persona, y de primera de singular sobre la del plural, que en ocasiones también aparece asumida aunque entremezclada. De otra parte, cuando se ejercen distintas personas, por lo común, nos hallamos frente a los modos de desdoblamiento antes mencionados, los cuales indefectiblemente revierten en la antedicha persona primera. A manera de excepción puede verse el mejor ejemplo con ausencia del *yo* en «*Auden's last the secret is out...*» (PV, 102), por lo demás un caso

⁷ Véase, por ejemplo, HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 50 y ss.

en extremo propicio al fenómeno, pues constituye una versión de un texto del poeta inglés. Mas si se continúa leyendo en la siguiente página «La novela de un joven pobre» se comprobará que, aun tratándose de un poema basado en la dinámica del retrato, si bien presentado mediante contenidos más etopéyicos y circunstanciales que prosopográficos, el narrador focaliza a su personaje dejando bien expresas sus propias relaciones con el mismo, puesto que Pacífico Ricaport «vino a sentarse a mi lado» para hablar «de la vida», que es lo que importa al poeta, quien al final se interroga en retórica, pues para él la realidad que ofrece queda sujeta a sus observaciones personalizadoras afectivas o de pensamiento: «Adónde habrás ido a parar, / Pacífico, viejo amigo, / tres años más viejo ya?»⁸

A Gil de Biedma le preocupan mucho los años, el paso del tiempo, y sobre todo, como es natural, los años propios⁹. La referencialidad temporal de su obra es tremendamente constante, y no se aplica tan sólo a una instrumentalización señalativa que a menudo adopta demarcando las estaciones del año o sus meses, empleando el mismo término *años* dirigido a los que pasaron, hablando de su infancia o aludiendo reiteradamente al *tiempo* más o menos en abstracto, sino que dispone además una minuciosa matización obsesiva del *instante*, del *momento* particularizado que alguna vez experiencialmente transcurrió y se hace necesario sopesar, fijar, hacerlo lingüísticamente propio mediante la re-

⁸ Es una peculiaridad del poeta el apenas hacer uso de los signos de interrogación o exclamación si no es cerrando frase, de modo análogo a como se hace en inglés... En realidad, para los versos arriba citados la apertura del signo es prescindible, puesto que la adverbialización que introduce el período ya contiene la marca interrogativa, pero no sucede así en otras ocasiones. Se observará en algún otro ejemplo más adelante traído a colación. Sin duda, no es este lugar el adecuado para hacer notar las razones de diferencia morfosintáctica de una u otra lengua en este sentido, mas recordaré que Octavio Paz ha ponderado «la admiración de los extranjeros por el sistema del castellano, que al menos cuenta con dos signos de interrogación y dos de exclamación». Cf. «Notas», de su *Poemas (1935-1975)* (Barcelona: Seix Barral, 1979), p. 663.

⁹ Citaré de su *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona: Lumen, 1974) algunas palabras que inciden sobre ello y lo que a continuación argumento: «La intensidad ya no es la misma, pero mis *musings* de estos días siguen dándole vueltas a la impresión del regreso. Sentimiento del tiempo que casi había olvidado desde que empecé a trabajar, igual al de la adolescencia, cuando me decidí a escribir versos. De los diecinueve a los veintitrés estuve obseso por el pasado» (p. 62).

«Pienso que el orden que tienen en la Nava los recuerdos, completamente distinto al de Barcelona, es anacrónico y refleja una experiencia mía del tiempo que ya no es la actual [...]. La imagen de mi vida en la Nava quedó completa hace seis años y al volver ahora trae con ella un modo de sentir el tiempo que era el mío en el verano de 1950» (pp. 62-3).

«Más que el paso del tiempo me preocupa ahora, en Barcelona, el paso de la edad. Entonces me obsesionaba la idea de momentos vividos que creía imborrables: mi relación con el pasado era propiciatoria y religiosa, se nutría de una instintiva esperanza de volver a él. Esperanza, por ejemplo, de volver a mayo de 1948. Aún no había formado un sentimiento específico del tiempo y lo suplía con mi experiencia sentimental del espacio...» (p. 63).

memoración que redime del olvido y reifica en el presente *la vida* pasada. En consecuencia, las nociones de tiempo se infiltran en todas las cosas, sucedidos y pensamientos adquiriendo una riqueza de constataciones más que notable. Gil de Biedma hace constar, por ejemplo, «cómo el tiempo se adensa en esta habitación» (PV, 148) o que «en amor también / es importante el tiempo» (PV, 136), etc., hasta revelar una amplísima gama de realizaciones que por sí misma representaría una densa investigación poética acerca de la interiorización del tiempo, según «todo /-/ se ofusca en un instante» (PV, 65), o «porque en un instante / determinado todo vaciló» (PV, 59); esto es porque

La cuestión se reduce a estar vivo en un instante,
aunque sea un instante no más,

a estar vivo

justo en ese minuto
cuando nos escapamos
al mejor de los mundos imposibles (PV, 58).

La reconstrucción de lo rememorado, de esos instantes que se recuerdan como frases en un intento de ser apresados, surge asociada en *Las personas del verbo* a la reactualización mental de la *imagen*: «Mi recuerdo eran imágenes» (PV, 99), «Mi recuerdo muy vago, es sólo una imagen, / una nítida imagen...» (PV, 123), sean las «Bienamadas imágenes de Atenas» (PV, 165), «la imagen de tus ojos» (PV, 118), «una imagen rota» (PV, 136), el cuerpo entrevisto como «imagen de unos segundos» (PV, 97), «Mi amor, / íntegra imagen de mi vida» (PV, 136), etcétera; o «... estas imágenes /.../ las que vuelven y tienen un sentido / que no sé bien cuál es» (PV, 131-2)¹⁰. Contextualizando textualmente, se verá también preciso y enriquecedor en un fragmento, entre otros muchos posibles, de J. M. Caballero Bonald, compañero de promoción de Gil:

¹⁰ «... Era capital conservar todo en orden —cada recuerdo en su fecha, cada imborrable *imagen* [subrayo] en su brillo—, a la espera de vivirlo otra vez. En esto aún me reconozco: mi memoria está siempre ordenada y dispuesta como si mañana hubiera de consultarla el Creador, aunque ya he conocido el vendaval y sé que fijar, limpiar y dar esplendor es por completo inútil. Adoraba el pasado porque parecía inmóvil, porque lo creía permanente como el libro leído que se coloca en el estante. No lo es, está en perpetuo movimiento, es de un horrible dinamismo. Nuevos recuerdos a cada instante ingresan en su ámbito, desplazando a los viejos. Cuando éstos vuelven son algo magmático, un sabor elemental e indefinido. De qué sirve que regrese la exaltación que conocí aquella noche de 1948, al pie de la escalinata de la Iglesia de Sitges, junto al mar, si ya no sé que es ella. Lo que yo adoraba era el momento aquel, no el sabor de un sabor a mí mismo» (*Diario del artista seriamente enfermo*, cit., p. 64). Acerca del tema también se ha referido JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA, «Imágenes de G. de B.», en su volumen *La nueva poesía española* (Madrid: Alcalá, 1973), pp. 81 y ss. El mismo González Muela ha estudiado algunas cuestiones lingüísticas sobre un par de poemas de Gil (y otros) en *Gramática de la poesía* (Barcelona: Planeta, 1976).

La música convoca las imágenes
disgregadas del tiempo. ¿Dónde
me están llamando, desde qué
distancia, hacia qué día
me regresan?¹¹

No será en absoluto ocioso tener presente que la concepción de la poesía en tanto expresión del recuerdo es idea de origen romántico. Curiosamente, el clasicista Diderot en un aspecto como éste anticipa un punto de vista romántico:

¿Acaso es en el momento en que acabáis de perder a vuestro amigo o a vuestra amante cuando compondríais un poema sobre su muerte? Cuando el gran dolor ha pasado, cuando la extrema sensibilidad se ha adormecido, cuando se está lejos de la catástrofe, cuando el alma está en calma, entonces se recuerda la dicha eclipsada, se es capaz de apreciar la pérdida que se ha tenido y la memoria se une con la imaginación, la una para volver a trazar, la otra para exagerar la dulzura del tiempo pasado; es entonces cuando uno se posee y habla bien. (*Escritos filosóficos*, Madrid: Editora Nacional, 1975, pp. 171-5.)

Pero sería Wordsworth quien en sus famosos Prefacios se aplicase al problema con criterio que habría de ser decisivo cuando menos para la poesía de lengua inglesa, y acaso lo ha sido para la de Gil de Biedma, quien en alguna ocasión cita al poeta de *Lyrical Ballads*:

I have said that Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. (*Wordsworth's Literary Criticism*, Londres y Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 85.)

Tampoco estará de más añadir que el argumento de Wordsworth probablemente procede del concepto de ironía de Friedrich Schlegel, como tantas ideas de Coleridge proceden del Romanticismo alemán sin que el autor inglés dé razón de ello. Por último recordaré también el planteamiento del problema en versión española por Alcalá Galiano en el prólogo que puso a *El Moro Expósito*, de Rivas, donde define la poesía romántica, en igualdad de condiciones que la antigua griega, como

una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera (cf. A. Saavedra, *Romances*, Madrid: Espasa-Calpe, 1912, II, p. 269).

¹¹ Primera estrofa de «Transfiguración de lo perdido», de *Las horas muertas* (1959), recopilado en el vol. *Vivir para contarlo* (Barcelona: Seix Barral, 1969), página 165.

La concreta representación de una imagen, sobre todo si se estructura fuera del sueño, y el acto genérico de recordar funcionan dentro del mismo cuadro de mecanismos psíquicos. En *Las personas del verbo* hay y se habla de múltiples imágenes, y concatenadamente se recuerdan realidades, aconteceres, «historias». *Recordar* (también *pensar*, pero en continua intromisión con lo que digo) es verbo predilecto de la primera de *Las personas del verbo*, la cual de manera asidua acude a él para realizar sus enunciaciones. A menudo Gil de Biedma *cuenta* en sus poemas algunos hechos o recuerdos de su vida; esto hasta el punto de que es capaz de presentar coloquialmente a comienzo de poema un enunciado introductorio de acordamiento anunciador con el lector: «Ahora, voy a contaros / cómo también yo estuve en París, y fui dichoso» (*PV*, 91). Igualmente dirá José Agustín Goytisolo en el encabezamiento de una composición de *Bajo tolerancia*: «Ahora voy a contaros / la historia...»¹² Es un procedimiento que bajo esa misma forma, o más implícito, han practicado otros poetas del «grupo» (o como quiera llamársele). Inicia Ángel González uno de sus poemas diciendo: «Hoy voy a describir el campo /de batalla / tal como yo lo vi, ...»¹³ Son construcciones y una misma postura narrativa poética que, como otras muchas que indicaré sin prolijidad, emparentan a los poetas del que ha venido más habitualmente en llamarse grupo de los años cincuenta¹⁴.

Es incuestionable la existencia de una «comunidad» poética macrotextual que, para lo que nos interesa, se ajusta principalmente (aunque desde luego estas acotaciones no son nunca muy exactas) a nuestro autor, los ya citados Caballero Bonald, J. A. Goytisolo, Ángel González; y José María Valverde, José Ángel Valente, Francisco Brines, el más diferenciado de lenguaje Claudio Rodríguez, en cierta medida Alfonso Costafreda (ya desaparecido) y Carlos Barral, que actúa de conector con la estética de las siguientes promociones; y a modo de apéndice el que fuera gran poeta de lengua catalana Gabriel Ferrater¹⁵. El fenómeno radica en que este elenco de poetas se relaciona entre sí muy

¹² (Barcelona: Ocnos, 1973), p. 79.

¹³ «El campo de batalla», de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961). Cito del vol. *Palabra sobre palabra* (Barcelona: Barral, 1977), 2.ª ed., p. 72, que recoge toda la producción de González hasta el momento.

¹⁴ Especialmente a partir de que JUAN GARCÍA HORTELANO preparase la antología *El grupo poético de los años 50* (Madrid: Taurus, 1978), libro entre cuyos fines claros está el de asentar la circulación del rótulo que su título enuncia.

¹⁵ Desaparecido en 1972, y que mantuvo estrecha amistad con los catalanes del grupo. El mismo seleccionó su poesía bajo el título *Les dones i els dies*, del cual hay edición bilingüe: *Mujeres y días* (Barcelona: Seix Barral, 1979), con prólogo de Arthur Terry y trad. de P. Gimferrer, J. A. Goytisolo y J. M.ª Valverde. Huellas suyas y algún que otro verso se pueden encontrar en varios poetas del grupo, entre ellos G. de B. Tras su muerte han dedicado poemas a su memoria, siendo el más explícito JOSÉ M.ª VALVERDE en *Ser de palabra* (Barcelona: Ocnos, 1976), pp. 87-9.

por encima, en efecto, de la mera definitividad cronológica o generacional dentro de una misma época o similares inquietudes ideológicas y vitales. Pero me interesa además dejar bien claro que, si la nómina de autores aducida viene a coincidir con la de los poetas integrados en una antología que existe (cit. en nota 14), es poco más que simple y curiosa coincidencia. El que yo aquí no introduzca a un poeta como Álvarez Ortega, Ángel Crespo o algún otro, se debe lisa y llanamente a que el examen de su obra no lo muestra partícipe del entramado de relación macrotextual que pretendo ofrecer; mientras que su ausencia en la referida antología es una omisión difícilmente justificable en términos objetivos...

Tanto a Gil de Biedma, según ya he precisado, como a Valente, Brines, González, Goytisolo, Caballero Bonald..., les preocupa en sumo grado la *vida*, además quieren *contarla* en tanto que ellos la han vivido. En *Sin esperanza, con convencimiento* casi comienza Ángel González mediante las palabras de un interlocutor indeterminado que le increpa: «... Debiste haber contado / otras historias»¹⁶; Valente en el primero de los *Poemas a Lázaro*, tras lamentarse brevemente, prosigue: «Y, sin embargo, cuento mi historia»¹⁷. Por su parte, José María Valverde, en *Años inciertos*, donde se incorpora en temática y predisposición más al grupo, nos prepara ya desde la primera página: «No temáis que haga historia de mi vida»¹⁸. Porque, desde luego, nos van a contar su historias con verdad, sin omisiones, esto es, sin pundonor ni falsas morales, como quien trabaja la vida al margen de cortapisas y nos dice sin ambages, elevado a título genérico de toda una obra poética, que es *Vivir para contarlo* (Caballero Bonald), para explicarnos francamente, como en diálogo de amigos, qué es aquello que han vivido, unas veces «en calles resonantes» (PV, 147), otras «a solas con la edad» (PV, 148); en fin, «un tesoro en imágenes» (PV, 154).

Gil de Biedma, sin mezquino recato, baudelairianamente, va «... a enseñar un corazón, / un corazón infiel, / desnudo de cintura para abajo, / hipócrita lector...» (PV, 134); y debe quedar constancia asimismo que con cuidada «matización psicológica»¹⁹, tanto en la *luz*, en la «grandiosa luz» que dice Brines²⁰, y que nuestro grupo de poetas tanto aprecia (como Bécquer y Guillén, como Cernuda mejor), al igual que en la *noche*, que habitan con no menos frecuencia. Dirá Ángel González «cuando es la luz del alba», «estoy aquí, / insomne, fatigado, ve-

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 65.

¹⁷ Cito del vol. *Punto cero* (Barcelona: Barral, 1980, 2.ª ed. aumentada), p. 63.

¹⁸ Libro incluido en *Enseñanzas de la edad (Poesía 1945-1970)* (Barcelona: Barral, 1971), p. 159.

¹⁹ Cf. *Diario...*, cit., p. 91.

²⁰ Cf. *Las brasas*, en el volumen *Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida* (Barcelona: Plaza & Janés, 1974), p. 139, tomo que aloja todos los anteriores poemarios del autor a excepción de *Insistencias en Luzbel* (Madrid: Visor, 1977).

lando / mis armas derrotadas»²¹, y, desde la noche, Caballero Bonald constata «la equidad de mi derrota»²². La luz es para la mayoría de ellos algo restallante; y para Brines permanecerá siempre, de modo cernudiano, en juego opositivo con la sombra. Estos son, se podrá comprender, movimientos constantes de la vida, una vida, especialmente para González y Gil de Biedma, con años, con *diciembres, octubres*, con *otoños e inviernos*, y más, con *sábados, domingos, lunes...* (elevados en serie incluso, en el caso de los días de la semana, a títulos de poema). Ambos transitarán por uno u otro motivo esas pautas temporales y, como Cernuda en *Ocnos* sobre todo, llegan a la infancia.

La infancia, lo más significativo de ella, nos será relatado con motivo de la guerra (Gil de Biedma, Gabriel Ferrater...) u otras mil cosas. González lo hará específicamente, en «Confesiones de un joven problemático»²³, de manera paródica al final de su obra, y bajo la inequívoca influencia del autor de *Las personas del verbo*²⁴. En Carlos Barral el tema se ofrece desde un entramado vital cercano al de Gil de Biedma, desde un teatro social de la sólida burguesía provinciana cuyas imbricaciones le son muy próximas; «con Apellido industrial»²⁵, para el primero, «con el capitalismo de empresa familiar» (*PV*, 80) para el segundo. Todos los casos citados —y otros menos manifiestos— son pre-dispositivamente ya distantes de la «Elegía de mi niñez» del primer Valverde²⁶, y aún más de la «Oda a la niñez» de Claudio Rodríguez²⁷, donde no existe nota alguna de mala conciencia ni rasgos ironizantes. No insistiré sobre el tema, pues, si no analíticamente, al menos es asunto del que se ha dado por enterada la crítica²⁸.

Aun sin intentar ahora llevar a último término inventarial un análisis de relevancias tópicas (ya iniciado), propondré en lo que sigue no sólo la continuación de un conjunto de detecciones horizontales entre los miembros del grupo, sino también el establecimiento de algunos otros elementos de macroestructura en sentido vertical cuya concreta

²¹ *Ob. cit.*, p. 65.

²² Cf. *Vivir para contarlo*, cit., p. 135.

²³ Cf. *Palabra sobre palabra*, cit., pp. 325-6.

²⁴ En alguna otra ocasión el influjo será, aunque casi reducidamente sintagmático, a la inversa. Compárese «Reflexión primera», de GONZÁLEZ (*ob. cit.*, p. 79), con «Un cuerpo es el mejor amigo del hombre» (*PV*, 148). Ahora bien, espero haya quedado bien explícito que en todo momento operamos sobre textos que funcionan dentro de una misma comunidad de intereses, dentro de una misma «intencionalidad» macrotextual, probablemente facilitada por las relaciones personales de amistad.

²⁵ De *Diecinueve figuras de mi historia civil*, incluido en *Usuras y figuraciones* (Barcelona: Lumen, 1979), pp. 78-9.

²⁶ De *Hombre de Dios* (1945), en el vol. *Enseñanzas de la edad*, cit., pp. 21-2.

²⁷ De *Alianza y condena* (1965), en *Poesía (1953-1966)* (Barcelona: Plaza y Janés, 1971), pp. 217-22.

²⁸ Cf. «Prólogo» de J. GARCÍA HORTELANO a su antología *El grupo poético de los años 50*, cit., p. 29.

determinación espero arrojará decisiva luz sobre el terreno de la tópica poética y los cauces de su transmisión, tomando como núcleo de incidencia *Las personas del verbo*²⁹.

Hay un lugar común muy generalizado en los poemarios de nuestros autores, harto acendrado en Francisco Brines (casi tanto en Caballero Bonald), a partir del cual se deja entrever un gran sector de los resortes de una estructura tópica bien trabada. Me refiero al *cuerpo*³⁰, ya como objeto amoroso, ya como susceptible de ser amado. Creo que a nadie se le ocultará el origen cernudiano del topos (y su virtual duplicidad denotativa si atendemos a lo limitado de su sentido especificativo), lo que me exime de efectuar una demostración que con probabilidad resultaría ser más impertinente que pertinente. El *cuerpo*, pues —haciendo presente lo hasta ahora expuesto—, lo percibe Gil de Biedma (*yo*) incardinado en el complejo andamiaje de *tiempo* dispuesto por el autor en una obra que se construye bajo el sentido de «explicar la vida», o una parcela de la vida, a la cual el poeta ama, quizás por encima de todas las cosas, en tanto que es contenedora de *cuerpos* —en plural, puesto que el objeto amado es múltiple y además así se desea: «cuatrocientos cuerpos diferentes» se lee en un poema (*PV*, 135)—. Será por ello innecesario recalcar que Gil de Biedma es en buena proporción poeta erótico³¹. Por lo demás, también es frecuente que nos hable de *los dos*, designándose a él mismo parejamente que al objeto amado. Pero si la buscada extensión de la experiencia amorosa explica de sobra la aludida multiplicidad, en «Pandémica y Celeste» (donde se introduce el poema mediante una cita de los *Catulli Carmina*, VII, composición en que el amante de Lesbia pondera la infinita cantidad de besos que necesitaría de su amada para que le fuese bastante) el autor hace gala, desde un planteamiento de origen platónico, de fuerte consciencia amorosa: «... nada me valdrían / trabajos de amor disperso / si no existiese el verdadero amor» (*PV*, 136). De todo ello se sigue, inevitable, que el cuerpo haya de ser objeto de recordación. Ante él o en soledad —perfectamente sintetizado en «Un cuerpo es el mejor amigo del hombre» (*PV*, 148)— el poeta *recuerda*, o a veces, como muy

²⁹ En cuanto a la necesidad de estudiar series de textos horizontalmente puestas en relación, es algo fuera de duda tras los brillantísimos resultados obtenidos por Antonio García Berrío, dentro de la crítica científica más avanzada, sobre la base de varios cientos de sonetos clásicos españoles (cf. JANOS S. PETŐFI y A. GARCÍA BERRÍO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit.). Ciertamente, modelos científicos como el propuesto por García Berrío no son, en modo alguno, directamente aplicables fuera de las estructuras propias del ámbito de la poesía clásica, pero invitan a proseguir nuestras pautas de establecimiento de relacionabilidad textual y ensayar procedimientos que, en lo posible, permitan vislumbrar formas ambiciosas de macroestructura.

³⁰ En más de veinticinco lugares de *PV*.

³¹ Manifestación inequívoca de esa voluntad en Gil fue la publicación autónoma de *En favor de Venus* (cit.), título de cierta resonancia programática.

en particular Brines, prefiere la sustantividad de *el recuerdo*, que remite de nuevo a los conceptos ya analizados de *imagen*, *instante*, etc. Empero, *el cuerpo* conduce sobremanera al tópico de transmisión cernudiana *deseo*, y ello, aun en su variedad de registros, ordenado como palabra clave usual comprometida con los lugares del pensamiento poético erótico y de la brevedad de la vida, desde la reflexión íntima y el recuerdo del tiempo pasado (por ejemplo, en «Canción de aniversario», PV, 108):

El eco de los días de placer,
el deseo, la música acordada
dentro en el corazón, y que yo he puesto apenas
en mis poemas, por romántica;
todo el perfume, todo el pasado infiel,
lo que fue dulce y da nostalgia,
¿no ves cómo se sume en la realidad que entonces
soñabas y soñaba?

La realidad —no demasiado hermosa—
con sus inconvenientes de ser dos,
sus vergonzosas noches de amor sin deseo
y de deseo sin amor, (...)

Observada la realidad, el deseo, se hace imprescindible considerar los *ojos*³², componente lexemático ineludible en *Las personas del verbo* y cuyo afianzamiento poético occidental lo asegura una extensa tradición secular de literatura de caracteres neoplatónicos que, con el advenimiento de la Modernidad, encuentra tres pautas, en el uso clave de ese término, significativas para Gil de Biedma en Baudelaire, Bécquer y Cernuda. Son, en palabras de Claudio Rodríguez, «estos ojos seguros, / ojos nunca traidores, / esta mirada ...»³³. Y en torno a los *ojos* la *mirada*, el *reflejo*; y el *espejo* en un siguiente paso, que si es poco común en Gil de Biedma se muestra de gran sugerencia en Brines, Caballero Bonald o José Angel Valente³⁴. Todos los tópicos, se pecatará el lector, bien asentados en Cernuda³⁵.

³² Término constatable más de una treinta de ocasiones en PV.

³³ Del poema «La contemplación viva», en *El vuelo de la celebración* (Madrid: Visor, 1976), p. 43.

³⁴ En «El espejo», de *A modo de esperanza*, efectúa Valente una síntesis de estos motivos temáticos bajo la perspectiva de la autocontemplación. Aspecto del que más adelante me ocupo (cf. *Punto cero*, cit., p. 15).

³⁵ Se encontrará una aproximación en el artículo de MAYA SCHÄRER «Luis Cernuda y el reflejo», en *Luis Cernuda*, ed D. Harris (Madrid: Taurus, 1977), pp. 314-325. Desde un punto de vista iconológico general, aunque poco exhaustivo en lo que atañe a la literatura hispánica, puede verse sobre el tema el ensayo de THEODORE ZIOLKOWSKI *Imágenes desencantadas* (Madrid: Taurus, 1980). Existen además otros tópicos cernudianos observables entre los del 50, pero menos relevantes, como es el *muro* (cf. VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 68), que llega a *La realidad* y el *deseo* a través de Pierre Reverdy.

A propósito de los *ojos*, la *mirada* Gil de Biedma ha construido en «*Peeping Tom*»³⁶ un excelente poema de ese motivo, todo él la rememoración de un instante (transcribo subrayados diversos topos de los que hasta ahora me he venido ocupando, y alguna referencia temporal, sólo si es muy manifiesta):

Ojos de solitario, muchachito atónito
que sorprendí *mirándonos*
en aquel pinarcillo, junto a la Facultad de Letras,
hace más de *once años*,

al ir a separarme,
todavía atontado de saliva y arena,
después de revolcarnos *los dos* medio vestidos,
felices como bestias.

Tu *recuerdo*, es curioso
con qué reconcentrada intensidad de símbolo,
va unido a aquella *historia*,
mi primera experiencia de amor correspondido.

A veces me pregunto qué habrá sido de ti.
Y si ahora en tus *noches* junto a un *cuerpo*
vuelve la vieja escena
y todavía espías nuestros besos.

Así me vuelve a mí desde el *pasado*,
como un grito inconexo,
la *imagen* de tus *ojos*. Expresión
de mi propio *deseo*.

Detectada la distribución tópica sobre un texto concreto y completo, lo cual ha servido para advertir una —entre otras— de las posibles formas de relacionabilidad de los elementos y su disposición, añadiré, continuando dentro de *Moralidades*, dos componentes principales más, basándonos, por ejemplo, en «Desembarco en Citerea» (PV, 127-8), poema en el que se encontrará, reunida, una nueva presentación de la estructura tópica en lo esencial ya delimitada: *luz* (v. 1), *noche* (vv. 4, 20, 29), *vivir* (v. 8), *cuerpos* (vv. 9, 19, 31), *deseo* (v. 17; -ar 22, -ado 23), *imagen* (v. 31), *recuerdo* (v. 34; -ado 3). A ello hay que sumar *sueño* y *olvido*, naturalmente que con todas sus posibilidades morfélicas, pero los dos citados son los paradigmas de articulación preponderante en *Las personas del verbo*. «Desembarco en Citerea» ofrece *olvido* como simple adjetivación: *deuda olvidada* (v. 35), mas no sólo por ello conviene que sea leído con impronta becqueriana en «*Happy Endings*»: *en la vida los olvidos* (v. 99). Se podrá comprobar, no obstante, que

³⁶ Véase también, muy en especial a este propósito, «Las afueras», IV y IX (PV, 26 y 32).

es este último un tópico relevante en Gil de Biedma no tanto por su frecuencia como por el engarzado lugar que el resto de la estructura le reserva y los contextos en que aparece. Remitiendo a otros autores, diré que en Carlos Barral se presenta poco más que casualmente, en Caballero Bonald con cierta asiduidad y muy a menudo en Brines, en conjunto el más cernudiano de los poetas del grupo. Respecto a *sueño*, lo acoge «Desembarco en Citera» en cuatro ocasiones (vv. 3, 23, 24; -ar 13). Nótese una asociación tópicamente interesante de la última estrofa de «En una despedida» (PV, 130. El subrayado es mío): «Porque *sueño* y *recuerdo* tienen fuerza / para obligar *la vida*.» Sólo aduciré otra muestra por tratarse de una composición acerca de Luis Cernuda («Después de la noticia de su muerte», PV, 121): «El sueño que él soñó en su juventud / y mi sueño de hablarle, ...»

Expuesto lo fundamental de la estructura tópica (sobre la cual en adelante básicamente sólo argüiré y aportaré nuevos elementos al hilo de otras argumentaciones), que atañe tanto a Gil de Biedma como, en una u otra medida, a todos sus compañeros de promoción, no se me escapa en modo alguno que pueden establecerse acumulativamente otras distinciones, a más de proseguir con lo ya fijado hasta llevarlo a su agotamiento o a su completa ordenación inventarial. Empero, habiendo descubierto las claves de dicha estructura, sobre la base de ser lo menos prolijo posible pero en rigor demostrativo, doy ese análisis en lo esencial por concluido con las puntualizaciones que siguen.

La tónica representada procede en su mayor parte de manera directa, como es obvio, de *La Realidad y el Deseo*, libro que ha actuado como principal transmisor a ese respecto. (Haya constancia, por otro lado, que en ningún caso me fundo en observaciones de carácter impresionista: antes de emitir este juicio he tomado la precaución de realizar cómputos y un análisis del léxico y lugares clave del poeta sevillano.) Ahora bien, no se trata de prefijar una procedencia tónica tajante. Ciertamente, elementos tales *sueño*, *ojos* u *olvido* no son privativos de la obra cernudiana ni mucho menos y, por ende (dejando a un lado por lejana, verbigracia, la alta estimación neoplatónica de *ojos*), cualquiera de ellos es tópico que en principio, para la transmisión que nos interesa, cabría atribuir a Bécquer y a otros poetas del XIX. Sin embargo, no deja de ser cierto que mediante esto último apuntado no se ha hecho sino fijar el resorte más importante de recepción tónica en la obra de Cernuda³⁷. Existen en *Las personas del verbo* otras asimilaciones diversas (las hay y muchas), lo que sucede es que en lo más

³⁷ Espero poder ofrecer pronto un análisis de las líneas de procedencia delimitables que existen en la tónica cernudiana. Si aquí he intentado dilucidar cómo se ha producido una proyección de la misma hacia delante, en ese otro caso se tratará de especificar el funcionamiento en sentido inverso, o lo que es lo mismo, la determinación del transmisor en tanto que receptor.

característico de la estructura tópica de la obra de Gil de Biedma y en otros de los libros de los poetas que le son más próximos (al margen de la continuada interrelacionabilidad entre estos mismos) resultan ser poco relevantes. Además, todavía desde una perspectiva cernudiana, podría efectuarse un estudio que obtendría fruto seguro: el examen rítmico-prosódico y sintáctico. Pero es ése un tipo de análisis científicamente fatigoso, de resultados poco brillantes y que, por otro lado, poco más serviría que de comprobación rigurosa de unos hechos de los cuales en general, al dictado del oído, tenemos ya noción muy aproximada de cuáles sean sus dimensiones.

Parece ser cosa ya aceptada que el papel jugado por Cernuda en la poesía española posterior a la generación encabezada por Celaya, Hierro y Otero es absolutamente decisivo; desde Pablo García Baena, o incluso José María Valverde, hasta, a lo que parece, quienes hoy mismo publican sus primeros libros. De hecho, el propio Gil de Biedma, desde su postura intelectual privilegiada, ha explicado cómo en 1959 José Ángel Valente le señalaba que «Cernuda, entre todos los poetas del veintisiete, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer»³⁸. Otro asunto es que en la actualidad, como saturación por de-

³⁸ Cf. «Luis Cernuda: como en sí mismo al fin...», en *Hora de Poesía*, 1 (s. f.), p. 89; artículo que tiene una segunda parte en el siguiente número (2, marzo-abril de 1979) de la misma revista. Dado el interés del testimonio, transcribo *in extenso* los párrafos de donde he entresacado la cita de arriba: «A fines de ese mismo año 1958, cuando aparece la tercera edición de *La realidad y el deseo*, los poetas españoles llevaban bastante tiempo empeñados también en librarse de ese tipo de poesía personal subjetiva [de procedencia juanramoniana], con éxitos sólo esporádicos. Era necesario un cambio en la manera de concebir y realizar el poema, pero la mayoría de ellos, con prisa y con pereza bien hispánicas, en seguida se persuadió de que para cambiar de poesía bastaba con cambiar de temas. No es que, de la mañana a la noche, unos cuantos jóvenes descubriéramos en Cernuda a un gran poeta ignorado —pues ignorado no era, a pesar de cuanto él dijese—, sino que su obra de madurez nos llegaba en el momento justo. Quizá el primero en advertirlo fue José Ángel Valente, o al menos fue el primero en advertírmelo a mí. Era en abril o en mayo de 1959 y la nueva edición de *La realidad y el deseo* —cosas de entonces— no había llegado aún a mis manos: sin el ilimitado entusiasmo que me despertó la lectura de *Historial de un libro*, publicado muy poco antes en *Papeles de Son Armadans*, hubiera sido incapaz de comprender adónde apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del veintisiete, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer. Creo que los años siguientes confirmaron la exactitud de su apreciación. 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 José Agustín Goytisolo en *Salmos al viento*. El parentesco no resultaba tan sorprendente como nuestras actitudes de entonces lo hacían parecer: 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 reconocernos. El punto de partida era el mismo y los extremos se tocan. Ambos postulan un modo semejante de concebir y realizar el poema.

Así, nuestra devoción por Cernuda no era —ni tenía por qué serlo— enteramente desinteresada, se apoyaba en razones de coincidencia y oportunidad, y al

fecto creativo, la atmósfera poética se haya enrarecido tremendamente y está produciendo un peligroso barrizal neodecadente cernudo-kavafiano que algún día quien esté dispuesto a ello habrá de aclarar. Pero ésa es distinta historia. Lo importante aquí para nosotros es que Gil de Biedma —así como otros poetas del 50, autores de obras tan paralelas y, a un tiempo, tan dispares— ha sabido integrar, como auténtico poeta que es, una justa selección de todo aquello que en su momento era valiosamente acoplable al forjamiento de las calidades de su pensamiento y su escritura.

3. Gil de Biedma es identificable a primera vista, más que otra cosa, por ser autor de un grupo de poemas sociales (franja temática cuyas razones por sabidas omito) y otro de composiciones erótico-elegíacas. El primer grupo, reducido, extensible de distinta manera a los demás compañeros de promoción, es el de menor importancia. Ahora bien, vaya por delante que esa diferenciación no es más que un primer deslinde tan sólo útil para entendernos de modo tácito y rudimentario, pues en ningún caso obedece a compartimentos estancos, y si entre el primero y el segundo encajan diversas composiciones —además, de muy considerable valor (v. gr., «El juego de hacer versos») —, léase «Un día de difuntos» y se apreciará cómo hábilmente se funden intencionalidad política y carácter elegíaco. Asimismo, en «Intento formular mi experiencia de la guerra» se percibirá fácilmente una bien trabada hibridez temática.

Mientras un texto como «Por lo visto» remite por su dicción al más ágil y mejor logrado desembarazo de cierta elocución de los poetas sociales de la generación anterior, «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera»³⁹, poema muy distante de unos solos golpes de aliento y cuya materia es de entidad narrativa, de difícil disposición y planeada como a saltos constreñidos a un orden, despliega un escenario que pronto deviene en «teatralizado». El engarce de asuntos varios permite entrever, en mi opinión, histriónica gestualidad y una

pensar en su poesía, pensábamos sobre todo en la que nos servía de estímulo: su poesía de la madurez. Trece años después de muerto él, cuando la actualidad poética española es tan radicalmente distinta de la de entonces, sí que tiene interés el hecho de que esa preferencia siga en gran parte vigente, porque no responde a ningún criterio de superior calidad estética» (pp. 88-9).

(Para las reflexiones de Valente en torno a Cernuda, véanse «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» y «Luis Cernuda en su mito», ambos en su volumen *Las palabras de la tribu* [Madrid: Siglo XXI de España eds., 1971].)

³⁹ Del que ha señalado Joaquín Marco un cierto paralelismo con «Sobre mi imposibilidad de escribir una 'Elegía madrileña'», poema, por otra parte, de resonancia sintáctico-rítmica cernudiana, y que cierra *Años inciertos*, de VALVERDE. Cf. *Nueva literatura en España y América* (Barcelona: Lumen, 1972), p. 197. Advuértase finalmente que la segunda parte del título del texto de Gil viene a coincidir, salvada una ligera variación con otro del prerromántico Cienfuegos.

coordinación poemática ni mucho menos todo lo sólida que cabría esperar. Tal vez sea sintomático que en la penúltima de las estrofas se lea: «Y yo subo despacio por las escalinatas / sintiéndome observado, tropezando en las piedras» (PV, 79), pues se encuentra el poeta —dice— en un viejo anfiteatro. Diríase que entre texto y lector se interpone confusa la pose del poeta. La intencionalidad sociopolítica, en contraposición, se verá muy camuflada por la ironía en «El arquitrabe», y no exenta de elegancia en «Canción para ese día». El tratamiento de la ironía en *Las personas del verbo* conjuga un catálogo de matizaciones ironizantes extenso, pero son escasas las ocasiones en que funciona ésta plena como tal, en tanto que tropo. Es en José Ángel Valente, bordeada de sarcasmo, y en Ángel González donde obtiene quizás su mayor desarrollo⁴⁰. El decir directo (v. gr., «En el castillo de Luna») en este sentido se consiente más adaptable y hermosamente definido en Gil de Biedma. Diversa conformación de lenguaje, en la que se insertan rasgos de talante decimonónico e incluso muy candorosos en exceso, es la de «Apología y petición» y las dos estrofas finales de «Durante la invasión».

La franqueza y la ausencia de inconveniente pudor entre los poetas del grupo de Jaime Gil de Biedma ha facilitado el trato textual abundante con las *lágrimas* y el *llanto*. Es observable en cualquiera de ellos. Con patética sequedad en «Del mismo tema, segunda versión», de Alfonso Costafreda⁴¹. Mas el motivo, susceptible de convertirse en tema —de asentado origen romántico (v. gr., Bécquer: *Rimas*, LIV; etc.)—, por ejemplo, en Claudio Rodríguez: «Lágrima», de *El vuelo de la celebración*⁴², en Gil de Biedma se trastoca una vez hasta su conversión en descarnada temática de lamento y crítica social («Lágrima», PV, 66-68). Casi está de más señalar que dentro de este contexto son pocos los momentos que permiten el «tedio» (PV, 109). En realidad, la frecuencia del término (o «hastío») en *Palabra sobre palabra*, de González, sin duda funciona en un marco de dialéctica exasperada y no como fenómeno de *spleen*; es decir, de estabilización del solipsismo del yo

⁴⁰ Ha escrito el mismo Ángel González cómo «Han sido bastantes los críticos que relacionaron mi poesía con la ironía —otro rasgo generacional. El uso de la ironía fue, en principio, otro imperativo de la situación. Como es sobradamente sabido, los textos irónicos exigen que el lector invierta el recto significado de las palabras; operación mental que, aunque sencilla, desbordaba de hecho la capacidad intelectual de muchos censores, primera ventaja de un procedimiento que implica además la relación y consiguiente comparación evaluativa de dos puntos de vista opuestos. Así, el procedimiento resultaba doblemente útil: permitía burlar las normas vigentes en materia de censura, y era de una gran eficacia crítica» (cf. su propia «Introducción» a su autoantología *Poemas* [Madrid: Cátedra, 1980], pp. 18-9.)

⁴¹ Poema de *Suicidios y otras muertes* (Barcelona: Ocnos, 1974).

⁴² *Ob. cit.*, p. 25.

(ya criticada por Hegel), según evolucionara desde la crisis del sujeto artístico y filosófico romántico hasta la poética decadentista.

El miedo surge mucho más generalizado («El miedo sobreviene», PV, 65). Irrumpe en «Entrada al sentido», de los *Poemas a Lázaro*, de Valente, en el José María Valverde de *Años inciertos*, en Claudio Rodríguez (*El vuelo de la celebración*: «Cantata del miedo»), etc. E incluso de forma bien meditada y autónoma en Carlos Barral⁴³, el más novísimo de todos ellos. El tema, ya planteado por Cernuda, confróntese asociado a la infancia en «El miedo» de *Ocnos*.

No me dilataré más en relaciones macrotextuales de esta índole para pasar ahora a discernir algunos aspectos de lenguaje y estructura poética.

4. Gustaba Cernuda de aducir cómo prefería el lenguaje poético que se aproxima a la lengua hablada en contra del que camina en sentido inverso, literaturizador. En su obra esto tiene mucho de verdad, pero no menos de incierto⁴⁴. Si su poesía fue capaz de elaborar un inteligente prosaísmo poético, tampoco es menos verdad que hizo uso entre sus costumbres léxicas y fraseológicas de formas arcaizantes o artificiosas que dejan en el aire ese punto de vista preestablecido. Es un fenómeno que en *Las personas del verbo*, aun no debiendo llevarnos a engaño, conduce a estimar por lo común una mayor aproximación entre lengua literaria y lengua hablada que aquella operada por el poeta de *Ocnos*. La poesía de Gil de Biedma, así como la de otros libros en los cuales ésta se contextualiza, ha recibido de la dirección apuntada por Cernuda lo que en ella había de heredable a fin de edificar su propia identidad lingüística y dar cumplida cuenta de su responsabilidad artística. Son muchísimos los lugares en que *Las personas del verbo* y su entorno textual hacen uso de formas coloquiales.

El prosaísmo poético (hablando al margen de lo que por él se entiende en la poética didáctica del siglo XVIII) es categoría crítica que, dada su relatividad mucho más que diacrónica, fácilmente se difumina, y en particular en los tiempos modernos. No obstante, afrontando un intento delimitador, pienso que una buena inteligencia del mismo ha de entenderse desde el arranque de cuatro vertientes: suprasegmental, léxica, fraseológica y temática, las cuales serían en cierto modo analíticamente diferenciables al tiempo que permanecen superpuestas.

⁴³ Cf. «Vaciado del miedo», última composición de *Usuras*, en *Usuras y figuraciones*, cit., p. 203. El mismo ha explicado la génesis del asunto en su vida personal en unas páginas del segundo volumen de sus memorias (*Los años sin excusa*, Barcelona: Barral, 1978).

⁴⁴ Así también lo ha hecho ver Octavio Paz. Cf. «La palabra edificante», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, ed. Carlos Fuentes (Madrid: Alianza, 1971), página 139. El tema, por lo demás, fue objeto de reflexión en los escritos teóricos de los románticos Coleridge y Wordsworth, conocidos por Gil de Biedma.

Desde luego no voy a proceder al estudio de dichas vertientes: supondría, sabe el lector, poco menos que plantear un tratado poético-lingüístico sobre territorio hasta el momento casi inexplorado. Sólo aspiro ahora a reseñar un aspecto —otro más— de *Las personas del verbo* y hacer constar las grandes limitaciones a que de buen grado me someto.

Haciendo abstracción de un puñado de cosas, puede decirse que cada texto realiza su propio nivel de lenguaje, y que uno de los mayores escollos con que tropieza el lenguaje artístico consiste en la determinación coherente de dicho nivel, la cual, por otra parte, dispone en la poesía contemporánea de un amplísimo margen de maniobra. Evidentemente, a mayor amplificación de nivel, en tanto que ello permite la integración de diversos «lenguajes» o zonas de «lenguaje», corresponde el que disminuyan las posibilidades de distorsión y, a su vez, aumenten las de expresión. Es el caso que *Las personas del verbo* establece una amplitud de nivel de lenguaje en virtud de la cual Gil de Biedma se permite escribir con absoluta coherencia artística:

Te acuerdas de Carmina,
de la gorda de Carmina subiendo la escalera
con el culo en pompa
y llevando en la mano un candelabro? (PV, 156.)

Es fácil de imaginar la escabrosa distorsión que el conspicuo ejemplo transcrito provocaría en la composición más autónoma del libro, la hermético-misticista «Las afueras», entre sintagmas del tipo del fray-luisiano «luz usada» (PV, 33). En torno al personaje de Carmina existe prosaísmo léxico, fraseológico y de motivo temático. La cuestión supra-segmental es mucho más ambigua; sin embargo, sea como fuere, es innegable que los significantes parciales, la modulación prosódica, parecen sujetos a un modo de proceder no básicamente dissociable de su contexto, de los versos que le anteceden y los que le prosiguen.

Ha escrito Juan Ferraté, con agudeza que le es habitual, a propósito de Gil de Biedma, cómo «lo propio de nuestro tiempo [...] acaso sea la sustitución del canto de la poesía por la voz natural del poeta, la afirmación de un nuevo sentido de la realidad para la expresión poética, distinto de la afectación de actitudes y tonos en que se obstinan aún tantos poetas actuales, especialmente allí donde pueden ellos confiar todavía en una resonancia social basada en la posición de voz pública que, por inercia o por mala conciencia, sigue la sociedad atribuyéndoles, o, porque al fin y al cabo los desdeña, no les niega cuando ellos la reclaman»⁴⁵. Mas ciertamente, todo sea dicho, nada más ale-

⁴⁵ Cf. «Dos poetas en su mundo», en el vol. *Dinámica de la poesía* (Barcelona: Seix Barral, 1968), p. 364. Del mismo FERRATÉ acerca de Gil véase, además,

jado de la realidad que pensar, por razón alguna, lo argumentado implica desatención del poeta para con el organismo lingüístico con que trabaja.

Mediante el acercamiento a la lengua normal, imbricado con el prosaísmo, alcanza Gil de Biedma a introducirse en el ámbito de los lenguajes manipulados, los cuales no es raro se entrometan a manera de cuñas dentro de la naturalidad de la lengua hablada. Aludo en especial a un poema de construcción simétrica que —en un intento de no descuartizarlo— ofrezco íntegro, no obstante con los versos que me interesan subrayados (título incluido):

AMOR MÁS PODEROSO QUE LA VIDA

- 1 *La misma calidad que el sol en tu país,*
- 2 saliendo entre las nubes:
- 3 alegre y delicado matiz en unas hojas,
- 4 fulgor en un cristal, modulación
- 5 del apagado brillo de la lluvia.

- 6 *La misma calidad que tu ciudad,*
- 7 tu ciudad de cristal innumerable
- 8 idéntica y distinta, cambiada por el tiempo:
- 9 calles que desconozco y plaza antigua
- 10 de pájaros poblada,
- 11 La plaza en que una noche nos besamos.

- 12 *La misma calidad que tu expresión,*
- 13 al cabo de los años,
- 14 esta noche al mirarme:
- 15 *la misma calidad que tu expresión*
- 16 *y la expresión herida de tus labios.*

- 17 *Amor que tiene calidad de vida,*
- 18 *amor sin exigencia de futuro,*
- 19 presente del pasado
- 20 *amor más poderoso que la vida:*
- 21 perdido y encontrado.
- 22 Encontrado y perdido...

El enunciado del título (procedente del Romancero, aunque con la sustitución de *muerte* por *vida*) se corresponde con el del verso 20, e interesa tanto por su carácter rotulativo como por aquello que aporta al procedimiento de reiteración que voy a señalar. Si cada uno de los tres versos que inician las respectivas primeras estrofas, y un otro de la penúltima (v. 15) al final, en sustitución del inexistente en la última, reproduce en su primer segmento un idéntico sintagma (y además todos ellos están contruidos mediante una misma estructura casi completa),

«A favor de J. G. de B. (Prólogo a un libro nonato)», en *Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera* (1969).



se infiere la evidencia de que nos hallamos, pues, ante una fórmula de paralelismo, ante una fórmula anafórica cuando menos coincidente con una estructura rítmica en el discurso dadas. A ello hay que añadir, respecto de los dos últimos términos de cada uno de esos versos, la permanencia idéntica de matiz epifórico que consiste en *tu* + sustantivo. Pero si atendemos, asimismo, a connotaciones que le son propias al término *calidad* (núcleo del sintagma) en el terreno de los lenguajes publicitarios, al factor de reiteración que a éstos caracteriza, a la identificación de un sintagma de gran frecuencia en esos mismos lenguajes y sus adyacentes (*calidad de vida*, v. 17), a la gradación ascendente respecto de aquello de lo que se predica (*más poderoso que la vida*, v. 20), aun a determinada frase de cariz semejante al del sintagma citado (*sin exigencia de futuro*, v. 18), y al encadenamiento progresivo de todo ello (particularmente dinámico en la última de las estrofas como consecuencia de nuevas reiteraciones y paralelismos de estructura), puede concluirse en rigor: el texto integra construcciones lingüísticamente detectables como estereotipos y las hace desenvolverse de modo similar a como funcionan en los lenguajes propagandísticos. Ahora bien, lo importante, literariamente hablando, es la magnífica trabazón y justeza rítmica, sintáctica, etc., con que en el texto todo ello se inserta, el perfecto equilibrio con que el poeta ha manipulado los estereotipos y se muestra dueño y utilizador de formas de lenguaje en virtud de su discurso artístico sobrepuestas tanto al eslogan como a la lengua estándar, uno y otra incorporados sin violencia al servicio de la lengua poética*.

Acaso sean las variadas calidades de distinto orden lo que más sus trae la atención del lector de *Las personas del verbo*, la diversidad de ejecución a que se llega en un reducido número de poemas y la naturalidad con que esto se produce. Todo lo contrario a un poeta como Juan Ramón Jiménez, quien para perfilar determinada estructura no teme fatigarnos, sobre todo en su primera época, con unas cuantas decenas de poemas intermedios, y lo que es más grave: usualmente sin posible justificación estructural o dispositiva dentro del libro de

* Debo a la cortesía del autor la inteligente observación de que cuando el poema fue escrito —en los años cincuenta—, la difusión de estereotipos publicitarios en España era muy reducida y que, asimismo, su personal uso del término *calidad* procede probablemente de la lectura del mismo en poetas del 27 (por ejemplo, Guillén, que él ha estudiado con detenimiento); y, por otra parte, a éstos, les proviene en razón de que se trataba de moneda común en referencias a artes plásticas y en el contexto peculiar de las desembarazadas formas léxicas preconizadas durante la época ultraísta de vanguardia (de la que el mismo Guillén participó con anterioridad a *Cántico*). Además, dicho término, como constitutivo de estereotipos, ha existido con profusión —en fórmulas de todos conocidas—, en lengua inglesa probablemente desde mucho antes que en la época de vanguardia española. Gil de Biedma es perfecto conocedor del idioma inglés e incluso ha vivido en el ámbito geográfico que corresponde a esa lengua.

ninguna clase. En *Las personas del verbo* cada uno de los poemas brilla por ser una experiencia única y, por tanto, no intercambiable. Así se desprende de la lectura normal o la analítica, para la que se presenta como imprescindible la renovación de herramientas y puntos de mira prácticamente al paso de uno a otro texto.

5. Es asunto principal de la obra de Gil de Biedma —ya lo mencioné al principio de estas páginas— la investigación poética a través del desdoblamiento del sujeto narrador, el poeta. Puesto que el fenómeno en nuestro libro no responde a un experimento aislado, sino a una actitud intensa de diferentes gradaciones y definitoria de la identidad literaria del autor, trataré de fundamentarlo en progresión y expondré mis argumentaciones a la par que remito a su contextualidad dentro de la misma obra o aun fuera de ella.

Como es sabido, la pretensión filosófica del sujeto por objetivar su propia subjetividad es un problema —permítanseme las generalizaciones— al cual de las formas más insospechadas el pensamiento científico y artístico acaba por retornar incansable. Subrepticamente es un tema universal, y parece que irreductible; consciente en ciertas tradiciones de pensamiento (existencialismo...); más o menos intencional en multitud de esfuerzos de la literatura, en relación a cuya naturaleza obtiene un modo de contacto irrenunciable para la conciencia artística.

De un lado, el discurso literario se define en cuanto que es un sistema de modelización de segundo grado (Lotman: *Estructura del texto artístico*), y de otro, según ya señalara Jakobson, el lenguaje que asume la función estética se caracteriza por ir referido a sí mismo como sistema autónomo. Ocurre de esa manera que el edificio en que un texto, un objeto artístico, consiste, confiere en virtud de su autorreferencialidad y autonomía (recuérdese lo que preocupó esto a Vicente Huidobro desde el ángulo de la poética creacionista) un valor de objetividad que sobre sí recae y es capaz de seducir hasta lo impensable la inteligencia creativa de un poeta. Ello quiere decir que el discurso artístico por un texto descrito es perceptible por parte de su autor como una cierta objetivación, siquiera objetual, de su propia subjetividad. Pues el creador de ese objeto autónomo arrojado al mundo capta un grado de autoobjetivación de sí mismo mucho más allá de lo que pueda sugerir un texto concebido como depositario o «representativo» de un determinado pensamiento cuya referencialidad depende sobremanera y se explica fuera de sí propio.

La reflexión realizada hace ver un juego especular a partir de la subjetividad del poeta que, realmente, puede invitar a éste a proseguir la aventura hasta alcanzar sus límites. El autor intentará de ese modo descubrirse a sí mismo, autoobjetivarse o incluso encauzar la propensión a sobrevivirse. De hecho, la experiencia de la escritura poética

como tal ya es una primera tentativa dentro de ese recorrido. Las posibilidades de desdoblamiento y combinatorias de sujetos de enunciado y enunciación que en el texto se plasman, o de él se inferen, configuran los siguientes eslabones de la aventura. Cuando el poeta Gil de Biedma utiliza la segunda persona en sustitución retórica de la primera (véase, por ejemplo, «Albada», *PV*, 86-7), no hace sino duplicar «distancias» —valga la palabra— en la estructura del pensamiento, una estructura cuyo correlato directo es el discurso del texto e indirecto el punto inexcusable de referencia que con el resto de las estructuras de la realidad la mente sostiene. Las demarcaciones personales (como también las deícticas) intervienen organizativamente de manera decisiva, del mismo modo que el tiempo verbal permite acotaciones dentro de un código (esto es un preestablecimiento) estructural que concebimos lingüísticamente respecto de la realidad del tiempo. Como es evidente, la tercera persona, *él* —digámoslo así—, se aleja en doble proporción de la primera que de la segunda. Por ello un poema como «Desembarco en Citarea» —ya mencionado a otros efectos— detenta un sujeto narrativo en tercera persona (que es desdoblamiento de la primera, pues a tal sujeto la contextualidad del resto del libro permite determinar en el propio poeta)⁴⁶, el cual produce un considerable espacio articulado de dicho desdoblamiento y, como consecuencia, altera las relaciones usuales inmediatas entre autor y texto; y por otra parte, entre lector y autor o sujeto narrador (naturalmente ya en un campo de relaciones metatextuales).

El procedimiento, hasta aquí, no tiene por qué provocar especial extrañeza; en contra de lo que se ha dicho a veces, puede encontrarse con relativa facilidad en otros lugares. Citaré un poema concreto, pues casualmente aludí a él más arriba y, además, a distinto propósito lo analicé en otras páginas⁴⁷. Es una composición «El miedo» que ofrece un magnífico paradigma de desdoblamiento sucesivo de primera a segunda y tercera persona describiendo una forma circular. Permítaseme citar mis propias palabras: «Cernuda no suele levantar sus poemas en prosa [*Ocnos*] desde la primera persona [...]. Dicha composición ["El miedo"] funde la materia de recuerdo y la materia de reflexión, o sea, no las distingue en fases diferenciadas sino que se entremezclan. El texto, que se compone de cinco párrafos, empieza utilizando la 3.^a persona ("... volvía el niño a la ciudad..."), para en los párrafos cuarto y quinto introducir en el juego un *tú* al cual el poeta habla como conecedor de *él* ("Tú, que le conociste bien...", aunque es dificultosa "... la

⁴⁶ Algo similar es probable que suceda en «Ha venido a esta hora» (*PV*, 147), pero ni texto ni contexto consienten en que ello se compruebe. Tal vez sea un poema que mantiene relación con «Las afueras».

⁴⁷ «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la Literatura Española», en *Analecta Malacitana*, II, 1 (1979), p. 134.

percepción externa de otro, por amistosa que sea...»). Finalmente, el narrador reflexiona sobre el sujeto de 3.ª persona (el niño), sobre su "terror primario y ancestral", exponiendo cómo (el niño) "cuando hombre" tuvo la motivación de un "alma predestinada" al escribir el verso "Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo". De modo que con la implícita alusión del verso (procede de *La Realidad y el Deseo: "Drama o puerta cerrada"*, en *Un río, un amor*) se cierra el círculo de la 3.ª persona en el *yo* que coincide con Cernuda, el narrador.»

La diferencia entre «Desembarco en Citerea» y el poema cernudiano en cuestión, radica en que este último hace entrega al lector de un elemento expreso indicativo del desdoblamiento allí efectuado; y por otra parte presenta escalonadas las fases del mismo.

Dentro de la contextualidad textual de Gil de Biedma conviene apuntar que Francisco Brines gusta de utilizar técnicas similares. Sin embargo, lo que es muchísimo más generalizado consiste en las autopresentaciones que hace un poeta de sí mismo con propio nombre en sus poemas. Es costumbre vieja que ha existido desde la Antigüedad. Se recordarán nombres ilustres como el de Catulo, poetas medievales: Villon cuando se declara contándonos lugar de nacimiento y augurándose socarrón un futuro de ahorcado, Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz, etc. Pero situados en este nivel serían muchos los nombres a citar y ya es suficiente con lo dicho para lo que ahora pretendo. Baste, por otro lado, con dejar constancia de que Ángel González lo ha hecho, probablemente bajo el influjo de los poetas sociales de la generación anterior, en su primer libro, *Aspero mundo*⁴⁸.

Distinta formulación, más avanzada en el sentido que aquí nos interesa, la proporciona el mismo Ángel González. En «Yo mismo», de *Sin esperanza, con convencimiento*⁴⁹, el poeta hace historia de un encuentro consigo mismo en una encrucijada de caminos, concluyendo de manera muy próxima al motivo temático romántico del vagar desasistido del alma. El mismo tema, aunque con bastantes variaciones, reaparece después en «Historia apenas entrevista»⁵⁰, de ese libro, como también «Cumpleaños de amor»⁵¹, donde se autointegra acerca del futuro, cuando hayan pasado los años y ya sea *otro*, «cuando el tiempo / haya modificado mi estructura». Un curioso intento de autocontemplación es el de José Ángel Valente en «El autor en su treinta aniversario», de *La memoria y los signos*⁵², texto en que el autor se presenta como asesinado. Recuérdese además que, si bien con inten-

⁴⁸ Cf. *Palabra sobre palabra*, cit., p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵² Cf. *Punto cero*, ed. cit., pp. 159-62.

⁵³ *Ibid.*, pp. 53-4.

ción muy diversa, Blas de Otero también se ejercitó alguna vez en el procedimiento.

Hasta donde me llega la memoria en este sentido, tal vez sea el metafísico inglés John Donne el precedente más valioso a tener en consideración. Son varios los textos de su poesía no religiosa en los que se plantea el desdoblamiento del autor siempre en torno a los temas de la muerte y la relación amorosa. En «Song»⁵⁴ anuncia el procedimiento: «To use my selfe in jest / Thus by fain'd deaths to dye»; y comienza en «The Legacie»: «When I dyed last». Asimismo, en el primer verso de «The Relique» se lee: «When my grave in broke up againe», mientras que en «The Dampe» se presenta en el futuro como asesinado, al igual que, salvando las distancias, hace Valente en el ya citado «El crimen» desde un tiempo presente. Pero a diferencia de éste, Donne sí que conoce a su asesino: su amada.

No voy a hacer historia de la gama de técnicas que es susceptible de albergar un tipo de juego más o menos subrepticio como el que permite la monologización dramática, el dialogismo o la disposición parlativa de base dramática. Me contentaré con decir que José María Valverde ha conseguido ejecuciones quizás de entre las mejor trazadas de nuestra lengua, tal es el caso de «Diálogo con mi ayer»⁵⁵, al igual que Cernuda de modo paralelo, si bien encubierto dramatizadamente (a lo que también es aficionado Valverde) mediante personajes históricos o pseudohistóricos (Luis de Baviera, el César, los Reyes Magos)⁵⁶. Es, sin embargo, fórmula de más tradición en la literatura anglosajona que en la hispánica, aunque no debe olvidarse la experiencia de la otredad unamuniana en los géneros de la novela y el teatro, la relación mantenida por Machado con Mairena y Abel Martín o la invención de sus cancioneros apócrifos, así como la realización por Salvador Esprú de un dramatizado desarrollo dialogístico complejo, no menos estructurado que hermético, en el más difícil de sus libros⁵⁷.

La aventura del desdoblamiento, como problematización del sujeto estatuida por el pensamiento poético y filosófico romántico alemán, la emprende Gil de Biedma con toda naturalidad desde lo normalizado,

⁵⁴ Siguiendo la accesible edición bilingüe, y la mejor española, de J. DONNE, *Poesía erótica*, versión y prólogo de Luis C. Benito Cardenal (Barcelona: Barral, 1978), cf. para este texto y los que a continuación se citan, pp. 146, 150, 242 y 246.

⁵⁵ Cf. *Voces y acompañamientos para Santa Mateo*, en el vol. cit., *Enseñanzas de la edad*, pp. 114-6.

⁵⁶ Reproduzco las conocidas palabras de Cernuda en «Historial de un libro»: «Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en 'Lázaro', 'Quetzalcóatl', 'Silla del Rey', 'El César'), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente.» Cf. *Poesía y Literatura*, I y II (Barcelona: Barral, 1971), p. 201.

⁵⁷ Cf. P. AULLÓN DE HARO, «Salvador Esprú: la poética de *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348 (1979).

pero haciéndola acceder a un intenso tránsito relacional que no creo recordar en la obra de ningún otro poeta. El texto anteriormente analizado de «Amor más poderoso que la vida», que presenta un planteamiento acerca de unas relaciones personales y lo que sobre éstas el paso del tiempo representó, puede servir como previo indicio, pues en él se discierne una nítida alternancia de posesión y desposesión, de vida que se vive y vida que se recuerda, lo «perdido y encontrado», lo «encontrado y perdido...» —semejante a *momento* vivido e *imagen* recordada— bajo un tamiz elegíaco muy generalizado en *Las personas del verbo, que deja entreverado*, en última instancia, un sentido de incompletez en la identidad del poeta respecto de lo que se concibe como plenitud de ciertos instantes de la vida pasada y de sí mismo.

«Del año malo» (PV, 150), en su final, introduce descriptivamente al narrador en escena con tremenda plasticidad («Bajo un golpe de lluvia, llorando, yo atravieso» la calle), cosa que permite al lector captar de manera figurativa al sujeto. En este sentido piénsese, analógicamente, que los mayores rasgos de objetivación que un sujeto de sí mismo adquiere tienen lugar al propiciar el sueño que el propio sujeto aparezca en imagen soñada como sujeto narrativo, es decir, *figurativamente* por completo desdoblado del sujeto en función de narrador. Si «Príncipe de Aquitania, en su torre abolida» (PV, 154) realiza el traslado de la conciencia del poeta al personaje que le da título valiéndose del artificio del monólogo dramático, «Para Gustavo, en sus sesenta años» (PV, 162) procura una proyección más curiosa a modo de doble reflejo, pues allí cuenta el autor que dicho personaje decía de él que le recordaba su propio pasado, para más adelante convenir que él veía en Gustavo, desde la actualidad, «algo de mi futuro». Antes, en «Barcelona ja no és bona...» (vv. 20-8), Gil de Biedma se propuso la configuración de su entorno alrededor del personaje de su madre embarazada, es decir, cuando él aún no había nacido y, por tanto, el mundo a que se refiere es previo a su identidad personal. Desde luego esto es, en el marco de perspectiva cronológica, llevar las cosas a su principio; más adelante veremos cómo se sumerge el poeta en el polo opuesto.

La identidad del sujeto, puesta en relación con el caudal de memoria de realidad vivida y compartida, en ocasiones reacciona interrogativamente acerca de ésta. Son *instantes* en que el poeta desea hallar el paralelo reflejo mental de la realidad que sobre él incidió —y hoy es memoria— en *otro yo*, en el oponente que corresponde a cada caso particular y en su momento participó juntamente con él de una misma experiencia. Diríase que se trata de interrogarse acerca de si dicho reflejo mental —a menudo las mismas *imágenes* sobre las que con anterioridad argumenté— perdura en el *otro*, y si es así de qué manera. En «París, postal del cielo» (PV, 91) Gil de Biedma se pregunta (cuarta estrofa):

¿En qué sitio perdido
de tu país, en qué rincón de Norteamérica
y en el cuarto de quién, a las horas más feas,
cuando sueñes morir no te importa en qué brazos,
te llegará, lo mismo
que ahora a mí me llega, ese calor de gentes
y la luz de aquel cielo rumoroso
tranquilo, sobre el Sena?

De modo similar se manifestaba interesantísimo en unos versos del ya transcrito «*Peeping Tom*»: «A veces me pregunto qué habrá sido de ti. / Y si ahora en tus noches junto a un cuerpo / vuelve la vieja escena / y todavía espías nuestros besos.» El fenómeno se complejifica, acumula interrogaciones retóricas y obtiene derivaciones muy distintas en «*Conversación*» (PV, 159).

Los dos textos fundamentales dentro del proceder de desdoblamiento de *Las personas del verbo* son, como los títulos ya participan: «*Contra Jaime Gil de Biedma*» (PV, 145-6) y «*Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma*» (PV, 155-7). En ambos se asiste a un espectáculo de versatilidad y desdoblado encadenamiento de personas mucho más extremado que en «*Pandémica y Celeste*», del cual, por quedar en un estrato de mayor sencillez en lo que a ello hace, su análisis omito.

«*Contra Jaime Gil de Biedma*» consta de cinco estrofas, de las cuales las tres primeras configuran un nítido desdoblamiento de esquema *yo / tú*. Quien allí habla es la primera de las personas refiriéndose a la segunda, que coincide desde el título con el propio autor. Cuando la segunda se manifiesta es únicamente mediante lo que deja expreso la primera de ellas: «Y si te increpo, / te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejezco» (vv. 20-2). No es el poeta contra su doble, sino contra una personalidad escindida de sí mismo cuyo distanciamiento consiente el diálogo o, mejor, la mutua afrenta. Una dialéctica que podríamos aproximar a la designación *diálogo interior* frente a la de *monólogo*, y que, asimismo, advierte de un eco baudelairiano y determinativo del *mal* en la persona *tú*, por lo demás sin discontinuidad asociado a un sesgo *moral* en amplio concepto que la obra aloja e incluso da título a una de sus partes.

En cualquier caso, la escisión señalada no responde —como ya dije— a un experimento aislado, sino a una actitud intensa y sostenida de diferentes gradaciones: un pensamiento que ordena extensas oposiciones binarias del tipo de *ideología / realidad* (v. gr., «este resentimiento / contra la clase en que nací», PV, 80), *deseo (erótico) / amor* (v. gr., «vergonzosas noches de amor sin deseo / y de deseo sin amor», PV, 108), *deseo (ético) / vida* (v. gr., el texto de «Píos deseos de empezar el año», PV, 144), etc. Es un esquema estructuralmente semejante al que aparece en las *Rimas* de Bécquer. Por último, los versos que cierran

el poema, conceptualmente conclusivos, se encaran con la dependencia que significa amar (a otro) y, a su vez, implicando el desdoblamiento, amar (se), como un proceso de degradación de la vida y el yo:

Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!

No es, con todo, que el poeta deteste amar, aparte de que podría conjeturarse ironización, sino que detesta lo de penoso y disgregador que consigo el amor trae («porque quererse es un castigo / y es un abismo vivir juntos», *PV*, 168), aquello que mina incesante el proyecto de vida expuesto en el texto «Píos deseos de empezar el año» y, reunido, se encontrará en el núcleo negador de acción enunciado en «*De vita beata*» (*PV*, 173), donde la propuesta es: «... No leer, / no sufrir, no escribir, no pagar cuentas», no procediendo a negar el amor, pero sí el sufrimiento a que éste arrastra.

La organización del desdoblamiento se efectúa más compleja en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». En principio a las personas *yo / tú* hay que sumar un *nosotros* y la nota de ambigüedad en lo que se refiere a si ese plural incluye tanto el *tú* como el *yo* nombrados. Desde cierto punto de vista, pareciera que el poema se constituye en hipotético relato cuya artificial autoría el poeta otorga a un supuesto narrador omnisciente inventado más allá del posible trucaje de los circuitos discursivos normales literarios. La lucubración de tal estructura ficticia, llegados a la espiral de alusiones relacionantes de las tres últimas estrofas y la carencia de apoyos rigurosos, pienso que por completo se desvanece. La tentativa más directa de abordar el texto en tanto que mero desdoblamiento *yo / tú* con la intersección en dos fases del mismo de la englobante primera persona de plural es, pues, la a todas luces adecuada.

En primer lugar, el poema activa su inclusión contextual e *interpersonal*: el narrador expone y recuerda el «símbolo tuyo de la muerte», y alude además como suyo (del *yo*) al poema *Pandémica...* (v. 65). Por otra parte, el texto confirma que se trata de una autoelegía en la que se narra (vv. 22-58), a su vez, el último período de vida del *tú* desdoblado del sujeto *yo* que le sobrevive. Existe, de otro lado, una ajustada casuística de engarce para la disposición de aquello que nos va a ser contado, porque cuando el narrador inicia su discurso se halla en un escenario que se corresponde con aquel que atestigua el «símbolo tuyo de la muerte»; y más adelante, al terminar la primera fase del poema, el narrador advierte que «regresan las imágenes felices [= el último período de vida del *tú* que de inmediato se nos va a relatar] / traídas por tu imagen de la muerte...» (vv. 19-20), tras lo cual también

ha de considerarse la llegada de la muerte después de «el infierno de meses / y meses de agonía / y la noche final...» (vv. 55-7).

Así pues, la elegía que el poeta construye va destinada a una de las dos desligadas partes (*tú*) en que se manifiesta la personalidad poética de Gil de Biedma, aquella que sufre las connotaciones atinentes a dispersión anímica, desorden vital (rasgos disgregadores a los que se opone la fuerza *moral*) y es identificable con la juventud («... *El último verano / de nuestra juventud*, dijiste a Juan»; vv. 50-1). En este sentido es de creer que la muerte de J. G. B. es la pérdida delimitadora de la juventud, que se corresponde con un *tú*, el cual en «Contra J. G. B.» aún luchaba denodadamente por seguir existiendo. Es un desenlace cuyos antecedentes elegíacos externalizados previamente a la escisión del sujeto se observan, quizás mejor que en ningún otro lugar, en «Desembarco en Citerea» e «Himno a la juventud».

6. Mediante *Las personas del verbo* articula la poesía de lengua española no ya la resolución de un problema, en cierto modo generalizado en su día aparte de grave, que consiste, utilizando palabras de Tomás Segovia, en que «el poeta ya no habla *de* lo social, sino *en* lo social»⁵⁸, porque es más, ofrece un conjunto de poemas de la vida experiencial perfiladamente erótico-elegíacos o de indagación del *yo* cuya permanente esencialidad humana lo hace universalizable.

Desde un hábitat de lengua más estructurado por la realidad lingüística normal que por desautomatizaciones radicales, Gil de Biedma accede sin aparatosidad a la mayor exigencia de lenguaje artístico haciendo suya una gran diversificación de diseños métrico y poemático interno, la incorporación de una estructura tópica heredada con sabiduría, el prosaísmo poético, la formulación del monólogo dramático, la perfecta inclusión de estereotipos del lenguaje propagandístico, la creación de un pensamiento elegíaco que en nada desdice al de los clásicos, la difícil e interesante aventura de la autoobjetivación a través del texto poético, etc. Formalizaciones todas ellas regidas por una combinatoria de materiales de memoria y reflexión cuyo engranaje entrama su poeticidad y las aleja en sumo grado tanto de lo decorativo como de la redundancia. *Las personas del verbo* es obra que se distingue por la profunda necesidad que patentizan todos y cada uno de sus textos.

La poesía de Gil de Biedma, heredera en última instancia del Romanticismo, nos ha sido utilísima como eje a partir del cual no sólo evidenciar su propia estructura tópica y poemática, sino además acometer la prefiguración de una macroestructura de tópica textual existente

⁵⁸ Cf. «Retórica y sociedad; cuatro poetas españoles», en su recopilación de ensayos *Contracorrientes* (México: Universidad Nacional Autónoma, 1973), p. 290.

entre los poetas del 50, desde las formas de actitud previa de ordenación y narración de los materiales que suministra la vida y son susceptibles de traducirse en poéticos, hasta la localización de una común estructura tópico-temática, tanto en sentido horizontal como vertical, según ha quedado expuesto.

Al parecer, cabe considerarse definitiva la desaparición del *tú*, del joven Gil de Biedma. Ahora acariciamos la idea de poder leer en su día unos cuantos poemas de la madurez intelectual del autor, de la renovada comprensión y conocimiento que ha de otorgar la edad, como «una segunda naturaleza» (*PV*, 161), a su pensamiento poético.

U. N. E. D. (Centro Asociado de Madrid).