

01067



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TONO Y ACTITUD EN LA POESÍA DE
JAIME GIL DE BIEDMA**

TESIS

QUE PRESENTA

LETICIA CUEVAS LEÓN

PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE

**MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA ESPAÑOLA)**

DIRECTORA DE TESIS

DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES



NOVIEMBRE DE 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LETICIA CUEVAS LEÓN

**TONO Y ACTITUD EN LA POESÍA DE
JAIME GIL DE BIEDMA**

A MARÍA LUISA

MI COMPAÑERA DE VIAJE.....

GRACIAS SUSANA

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. Jaime Gil de Biedma. Hacia la tónica rectora de la España de posguerra.....	16
1.1. Algunas notas sobre el contexto histórico: Franco y el franquismo.....	18
1.2. El franquismo y las identidades literarias: el asunto de las generaciones poéticas.....	20
1.2.1. Los niños de la guerra y la conciencia generacional del medio siglo.....	25
1.2.2. Generación del medio siglo y la poesía de la experiencia.....	29
1.2.3. Actitud y dinámica como posturas expresivas de la poesía de posguerra.....	33
1.2.4. Censura y autoconciencia, voz y actitud ante la doble moral en el ejemplo de Gil de Biedma como poeta de posguerra.....	36
1.2.5. Tono, ambigüedad y el poder sugestivo de la voz.....	47
1.3. <i>Las personas del verbo</i> : una poética memorialista.....	52
1.3.1. "Lo juvenil" como tópico histórico-poético.....	55
1.3.2. De la memorabilidad a la mala conciencia como actitud ideológica y moral.....	64
2. Crisis de identidad: el sujeto como espacio poético.....	76
2.1. El desdoblamiento como posibilidad para las voces poéticas.....	81
2.2. Encarnación de la voz poética: cuerpo como espacio.....	84
2.3. Las voces poéticas en las etapas de vida del sujeto lírico.....	88
2.4. Actitud verbal: un modo personal de expresión.....	93
2.4.1. <i>Las personas del verbo</i> : una actitud ante la vida.....	95
2.4.2. <i>Las personas del verbo</i> : el diálogo como acto poético en Gil de Biedma.....	98
2.4.3. Lo melancólico – elegíaco: actitud del desencanto.....	101
2.4.4. Actitud irónica: fuerza creadora de la contradicción.....	107
2.5. Estructura poética y apelativa: la objetivación de la experiencia... 116	
2.5.1. Entre la emoción y la razón: dialéctica de la forma poética.....	121
2.5.2. Enunciación referencial.....	126
2.6. "El Verbo hecho tango".....	133

3. El tono como revelación de la actitud	136
3.1. Tono y perspectiva de la voz poética.....	137
3.2. Tema, tono y actitud.....	140
3.3. Tono: intención estética de la voz poética.....	144
3.3.1. Monólogo dramático: entre la música y la poesía.....	145
3.3.2. Tono y actitud: música de la conversación.....	157
3.3.3. Alternancia de las voces poéticas en Las personas del verbo.....	163
3.3.4. Variación del tono: modos de conciencia.....	170
3.3.5. Justeza del tono y valoración moral de la experiencia.....	178
3.4. La experiencia: entre el arte y la poesía.....	184
3.5. Efecto poético: "pensar en renglones contados".....	186
3.5.1. Tono y ritmo.....	191
Conclusión	205
Apéndice I	212
Apéndice II	223
Bibliografía	240

INTRODUCCIÓN

Cuando intentamos analizar algún poema, lo más común es que lo examinemos apoyándonos en sus tres niveles de interpretación, -el fónico-fonológico, el morfosintáctico y el léxico-semántico-, sin embargo esto no resulta suficiente para explicar los movimientos que ocurren en un poema para erigirse y tomar cuerpo a través de un **tono** y una **actitud** verbal. Por ello, de entrada es preciso también visualizar al sujeto lírico en su carácter de "hablante", como un ser que se reafirma y caracteriza a través de su modo de expresión, como un individuo que se introduce en el poema por las cualidades significativas de su voz. Así, la arquitectura poética funda sus cimientos en el verbo que toma figura, el verbo que encarna en la voz, siendo el sujeto de la enunciación la parte sustancial de lo que el texto dice. Esto es justamente lo que ocurre con la poesía de Jaime Gil de Biedma.

El estudio de la obra poética del artista catalán definitivamente nos conduce a nuevas perspectivas de lo que es un poema, pues aunque del texto emana, como sucede con la mayoría de los poemas, un universo de sensaciones, intenciones y emociones, en el caso de Gil de Biedma todo esto adquiere sentido gracias a la presencia y a las características de una

voz poética que percibimos como el dibujo, o la metáfora de una figura personal, voz que extrae el carácter poético de las actitudes humanas.

Ahora bien, es cierto que la obra de Gil de Biedma se ajusta mucho a la llamada poesía de la experiencia, y más específicamente al monólogo dramático, y aunque este tipo de poesía ha sido estudiado a profundidad, sobre todo en los poetas románticos ingleses, la obra del español tiene su propio sello. Aun considerando las características generales de este subgénero lírico, como es el asimilar la verdad de una experiencia –verdad implícita en la convicción con la que se expresa la voz poética, y en la cual se configura, además, el modelo del mundo del enunciador-, en todo momento se tiene que tener presente que la experiencia de un hecho siempre es personal. En el caso de nuestro poeta, los dos hechos más significativos en su experiencia de hombre común y de poeta fueron la guerra civil española y la dictadura franquista.

De esta forma, hay que enfrentar la poética de Gil de Biedma como si se tratara de un diálogo con el tiempo, donde el sujeto se manifiesta a través de su voz, no sólo como expresión de su identidad personal, sino también en el poder cognitivo de la misma, y en donde simultáneamente se organizan pensamientos, emociones y se externan opiniones. Se trata de una voz cargada de sentidos implícitos, gracias al dinamismo que le confieren el **tono** y la **actitud** verbal, que a su vez se infieren del uso de ciertas estrategias poéticas en sus modos de expresión, en donde el sujeto

no busca la explicación del mundo, sino la explicación de lo vivido en ese mundo que heredó la guerra civil y de un prologado régimen dictatorial.

Bajo tales condiciones, es obvio pensar en lo importante que es la asimilación de todo el clima que dominó a España durante la guerra y la posguerra, pues la poética de Gil de Biedma, como poesía de la experiencia, nos habla del aprendizaje de lo vivido por el poeta en este contexto, asumiendo el valor que adquirieron en su vida los hechos, las emociones, los espacios y las cosas, bajo estos dos escenarios.

Jaime Gil de Biedma nos ofrece una vasta perspectiva de la historia común de España a través de la historia personal del sujeto lírico, con lo cual queda asentada una de las características de la poética española del medio siglo: la temática del problema de España a partir de la actitud del poeta ante la circunstancia histórica, siempre expresándose desde el lugar que éste ocupa en la sociedad; es decir, la poesía de esta segunda generación de posguerra ofrece una visión de la realidad desde la personal actitud.

Ahora bien, penetrar en las profundidades de una poética con tales características puede conducirnos por múltiples caminos, pues los hechos no son aislados, siempre forman parte de un universo mucho más extenso. Sin duda alguna, uno de los aspectos más fascinantes de la poética de Jaime Gil de Biedma es que ésta conlleva un gran número de perspectivas interpretativas, ya sea como testimonio social y personal, como un ideario

ético y estético, o bien como un postulado filosófico del arte y de la existencia cotidiana. Con esto podemos vislumbrar que, el estudio de esta poética igualmente nos exige diversas perspectivas de análisis: literarias, históricas, sociales, filosóficas, etc.

En la presente investigación, el lector podrá notar que, aunque está apoyada en muchos de los estudios dedicados al poeta español, al mismo tiempo recurre a otro tipo de textos que ayudan a reforzar la perspectiva de análisis del tono poético que en este trabajo cobra un papel central. Así, nos hemos acercado a obras diversas, algunas de carácter filosófico, otras de estilística, algunas sobre retórica y aspectos poéticos, otras sobre la historia de la guerra civil española y la posguerra, en donde los textos del historiador español Rafael Abella fueron una valiosísima aportación a la construcción del marco contextual del presente trabajo. También se podrá percibir la presencia de motivos provenientes de otros ámbitos culturales, como la pintura, la música, el cine y en general tópicos tomados de la vida cotidiana.

Tal variedad de información obedece básicamente a dos razones: Por un lado, consideramos que la poesía y el tono poético de Jaime Gil de Biedma responden a una red cultural muy amplia, y que acercarnos a la esencia de éstos implica reconocer todo lo que rodea al hombre y su pensamiento: su historia personal, política, cultural y social. Pues aunque la obra del catalán es de una riqueza artística sorprendente, ésta también

cumple con funciones extrapoéticas, por ejemplo, la de captar el clima social de su época, aspecto que a su vez se convierte en un recurso poético al funcionar como planteamiento de una situación que le permite a la voz poética situarse de cara a ésta, postura que queda definida en el efecto de la voz, es decir, en el tono y la actitud de la misma. Con todo esto se pretende que el poema, además de buscar un significado más profundo de los hechos, funcione a su vez como reflejo de una época, con lo que se crea un interesante entramado entre emoción y reflexión, entre lo personal y lo común, entre el hombre y su mundo, entre la vida y la literatura, entre la palabra y la comunicación.

Por otro lado, aunque contamos con una amplia bibliografía dedicada a la poesía de Gil de Biedma, gran parte de ella se resume en breves ensayos y artículos, cuya temática y orientación suele repetirse con frecuencia, ofreciendo en muchos casos una percepción de su poética, hasta cierto punto limitada e impresionista, por lo menos en lo referente al tema que nos concierne: el tono y la actitud.

Es cierto que constantemente los críticos mencionan la importancia del tono y la actitud en la poesía de Gil de Biedma, incluso entre la bibliografía consultada contamos con dos artículos enfocados directamente a ese asunto, el de Ángel González y Shirley Mangini ("Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma"), y el de Gonzalo Corona Marzol ("Tono y actitud"). Asimismo, Pere Rovira, en su estudio dedicado a

la poesía de Gil de Biedma, hace constante alusión a la importancia de estos aspectos. Sin embargo, la información que ofrecen estos textos no nos deja totalmente claro qué son en sí el tono y la actitud, cómo es que éstos condicionan la estructura del poema, y cómo es que se conforman dentro del mismo.

Para entender sus funciones poéticas en la obra del catalán, es preciso adentrarse en su sentido referencial, de carácter extratextual: en el mismo trato cotidiano, el significado de lo que decimos depende en gran medida del tono y la actitud que evidencia nuestro **modo de enunciación**.

La intención del presente trabajo no es sólo hacer un homenaje y reconocimiento a la obra de un gran artista, sino aportar, en lo posible, algunas respuestas a esas dudas, que claramente fueron el origen de esta investigación. Se intenta, pues, plantear, perspectivas y elementos críticos que desemboquen en la propuesta de nuevas lecturas, que permitan a su vez apreciar tanto el valor tremendamente humano y artístico de la poética de Jaime Gil de Biedma, como la esencia de una poesía concisa pero caudalosa, que parece no agotarse nunca.

Al revisar la bibliografía sobre Gil de Biedma, así como los ensayos, la narrativa, y las entrevistas hechas al poeta, la primera inquietud que nos surgió fue la constante aparición de los términos "tono" y "actitud". El asunto se resumía en las siguientes preguntas: ¿por qué si se trata de algo tan afín a los seres humanos puede a la vez ser tan distinto?, ¿por qué

siendo la esencia y el sentido de cualquier comunicación, resulta tan complicado de precisar? De entrada teníamos que conformarnos con aceptar que el tono indica la actitud del hablante, es decir, que el tono (la gestualidad de la voz), que es lo que mejor caracteriza al sujeto de la enunciación, siempre está en consonancia con una actitud o, lo que es lo mismo, con una disposición emocional y crítica ante el mundo, con una postura ante las cosas y los hechos.

Enseguida surgieron otras dudas: ¿por qué si Jaime Gil de Biedma es considerado un poeta moderno, recurrió a un subgénero lírico aparentemente anacrónico, como la **poesía de la experiencia**. Pensemos que el monólogo dramático tuvo su mejor momento durante el romanticismo. Posiblemente la pregunta más inquietante era: ¿cómo algo que, en apariencia, no está en los dominios del texto escrito, como es el caso del tono y la actitud, no sólo se convierte en tema poético, sino en asunto central del tratamiento poético en Gil de Biedma?

Esta investigación fue tomando forma en una tentativa de ir aclarando, poco a poco, cada una de las interrogantes planteadas. De tal suerte, a través de los tres capítulos que conforman esta tesis, se pretendió plantear una línea que nos fuera guiando paulatinamente por los misterios que esconde la presumible actitud de la voz poética y la enunciación del tono, como expresión que contiene lo inefable, aquello que sabemos que existe, pero que no es fácil objetivar. Esta situación traspasa los límites de la

literatura, pues en el mundo de la experiencia diaria hay todo un cúmulo de cosas que entendemos a medias palabras y que nadie puede definir con certeza. Cuando Jaime Gil de Biedma busca la poesía en la experiencia cotidiana, se pone en contacto con su mundo y lo formula de un modo en que otras formas expresivas no pueden hacerlo, solamente la poesía.

Al analizar *Las personas del verbo*, -obra publicada por primera vez en 1982 en la ciudad de Barcelona, y que compila toda la obra poética de Jaime Gil de Biedma-, inmediatamente percibimos una poesía que está íntimamente ligada a un contexto histórico-cultural muy preciso, el de la guerra civil española, pero más que nada al de las dos primeras décadas de la dictadura, sin duda alguna, las más críticas. De ahí que una de las lecturas que podemos hacer de la poesía de Gil de Biedma es la de una literatura rememorativa, una suerte de testimonio personal de la vida y la historia.

Sin embargo, en esta propuesta de interpretación, el asunto testimonial no se limita a la sencilla reproducción de pasajes de la época del poeta; de hecho, eso es lo menos relevante. Lo realmente esencial es la "experiencia" del sujeto de ese momento histórico, es decir, su vivencia y su manera de captar el clima social a través de una impresión personal.

En este sentido, consideramos que cada época tiene su propia "tónica", su propia dinámica, su propio ritmo que domina sobre los demás.

Y aunque es cierto que las circunstancias contextuales van marcando en gran medida las actitudes del individuo, también es cierto que, aun tratándose de un mismo suceso, lo que se puede desprender de éste depende de la "perspectiva personal". Por ello en la actitud, y por lo tanto en el tono, se encuentra -más que la evidencia de los hechos- la esencia y el alma del retrato de una época, de una generación, que condicionó en gran medida el estilo y los recursos expresivos de la poética de Gil de Biedma. Además, en la memoria del sujeto hay una invaluable aportación a la construcción de la memoria colectiva.

Las personas del verbo nace así bajo las condiciones histórico-sociales de la España de posguerra. A lo largo de cada poema, Gil de Biedma objetiva la experiencia de su protagonista, siendo el tema la "actitud" de éste, a través de la cual se puede revelar un mundo de significados de la vida diaria, y que funciona a su vez como una respuesta del ánimo generalizado, ante las circunstancias sociales, culturales y políticas.

Para captar el alma y el espíritu de la poesía de Gil de Biedma, es preciso meterse en las entrañas de una época que dejó huellas imborrables en la vida cotidiana y en la historia de España. Comprenderemos entonces por qué la poesía de la experiencia solamente podía renacer bajo las condiciones de vida que impuso el régimen franquista.

Ahora bien, internarnos en la dinámica de la dictadura franquista, nos llevó al planteamiento del segundo capítulo: ver al sujeto como espacio poético, es decir, entender a través del texto al individuo en sí y su actitud. Esta propuesta de lectura tiene que ver mucho con el conflicto de identidad que sufre la mayoría de los españoles de la posguerra, pues el proyecto del nuevo régimen era la unidad de España, a costa de imponer un gobierno, una lengua, un credo y una cultura, en el marco de una férrea exaltación de la imagen y el pensamiento franquistas. Durante aquellos años, se intentaba que prevaleciera solamente la moral y la actitud del régimen. Situación agravada por la crisis europea que llevó a una guerra mundial, además de que el llamado "hombre moderno" se caracterizó justamente por la crisis de identidad, o crisis existencial, según una corriente filosófica del siglo XX.

De este modo, la poesía de Jaime Gil de Biedma se convirtió en un proyecto de invención de la identidad, hecho que tuvo dos vertientes: por un lado, cuestionar constantemente los valores exaltados del sistema dictatorial, evidenciando la crisis de identidad en la que se sumía la nueva España; y, por otro lado, percibir al sujeto lírico como el escenario de un conflicto, como espejo individual y público, donde la persona y el mundo se encuentran, se corresponden y se significan.

Además, al tomar al sujeto como el espacio poético, mediante el recurso del distanciamiento, la poesía se convierte en un modo de autoconocimiento, de verse a uno mismo como si se tratara de otro, y es ahí donde el poeta elabora una construcción crítica de su identidad. Dicho en otras palabras, el sujeto lírico adquiere conciencia de sí mismo.

La "figura" de esa identidad se manifiesta a través del verbo de la "voz poética", caracterizada al mismo tiempo por el tono, como forma de enunciación de la actitud verbal. Por medio de ésta se exhiben valores, se expresa directamente la percepción de la realidad, se objetiva la conciencia, y se trasmite un sentir colectivo. El sujeto se reconoce porque piensa, siente y habla con sus propias voces interiores.

En suma, el segundo capítulo de este trabajo se centra en una propuesta de lectura de *Las personas del verbo* a través de la voz poética, esto es: como seña de identidad del sujeto con su momento histórico y con su espacio; como la metáfora de esa "figura" que hay detrás de cada voz y que se identifica en su modo personal de expresión; como un cuerpo que expresa las actitudes ante la vida y lo complejo del drama humano. De ahí el tono, en cuyo matiz verbal se cualifica lo que hay de emotivo y crítico en la voz, como valoración de lo vivido. De este modo, el poeta toma el cuerpo del sujeto como el espacio de la experiencia, como el espacio poético.

El siguiente paso consistió en establecer el marco teórico que nos permitiera aclarar, no sólo el protagonismo de la voz poética, sino cómo es que ésta puede hacerse presente mediante la escritura. Nos resultaba evidente que el "dibujo" se lograba a través del tono y la actitud, como aspectos vitales de la cualidad sugestiva de la voz. La dificultad consistía en que el tema del poema no se localiza en las palabras que emite la voz poética, sino en la intención y el matiz de la misma, es decir en el efecto o tono expresivo.

Para poder entender la esencia de este fenómeno, fue necesario emprender una búsqueda por otras manifestaciones culturales en donde el tono fuera parte importante de la expresión y cuya base enunciativa fuera similar. Por ejemplo, la de exponer "mucho" sin decir nada en concreto, o de comunicar a través de la sugestión, de la ambigüedad, cuyo sentido se complementa, solamente, con la presencia de un receptor o enunciatario.

Un referente fue retomar la idea de la 'musicalidad', considerándola como una forma convocadora de resonancias del sentir y por sus cualidades para ampliar los niveles de significación del poema, con lo que el tono poético adquiere potencial expresivo; y pensando, además, en la relación que puede haber entre el sonido y el sentido de la voz poética. En este tenor, la cultura de la conversación y de la oralidad fue otro de nuestros parámetros a seguir en la búsqueda de este efecto poético de la voz, que se puede esbozar a través de un "énfasis", y que se pretende

entender por medio de todos los valores éticos y estéticos que se ponen en juego a través de éste. Además, el habla común está íntimamente ligada a la tónica del momento histórico, es decir, que ésta se convierte en un modo de expresión que se manifiesta en un contexto y en un lugar específicos. Finalmente, la conexión entre los sonidos y las acciones es lo que testimonia la existencia del lenguaje. Todo esto se hizo con el objeto de hacer destacar, a través de la voz poética, el poder sugestivo y creativo que hay en los matices de la misma, incluso más allá de recursos como el ritmo y la melodía creada por el texto poético.

Hasta cierto punto, cuando se hace una investigación de esta naturaleza, en el fondo se escribe quizá también lo que a uno le hubiera gustado leer, entrando en el peligro de la sobreinterpretación. Sin embargo, cuidando el no falsear ni los textos, ni los contextos, ni las intenciones líricas del poeta, creemos haber establecido nexos relevantes para la lectura e interpretación de la obra de Gil de Biedma, aun cuando estamos conscientes de que con lo dicho aquí no se agota todo lo que ofrece ese universo extraordinario que son sus poemas. Esperemos, pues, que estas propuestas interpretativas al menos hagan justicia a una poesía como hay pocas. Esta investigación ha permitido acercarnos a una obra que, a pesar de su sencillez expresiva, ha sido el resultado de un trabajo casi artesanal y mágico con el lenguaje, donde el poeta edificó una dimensión humana en la que todos estamos situados.

1

JAIME GIL DE BIEDMA

HACIA LA TÓNICA RECTORA DE LA ESPAÑA DE POSGUERRA

Os acordáis: Europa estaba en ruinas.
Todo un mundo de imágenes me queda de aquel tiempo
descoloridas, hiriéndome los ojos
con los escombros de los bombardeos.
En España la gente se apretaba en los cines
y no existía la calefacción.

Jaime Gil de Biedma

Parece claramente que lo principal en
el cielo y en la tierra es *obedecer* largo
tiempo y en una misma dirección: a la
larga resulta de ello algo por lo que vale
la pena vivir en esta tierra, como por
ejemplo la virtud, el arte, la música, la
danza, el espíritu, algo que transfigura,
algo refinado, loco o divino.

Friedrich Nietzsche

El desastre de la Guerra Civil española, el caos de la prolongada posguerra
y el marco de fondo que dejó la segunda guerra mundial, fue sin duda un
complejo cultural e histórico determinante en la forma de vida cotidiana e

intelectual de los españoles en la década de los 50. Esta situación, sin duda alguna, condicionó la percepción de la vida y de sus valores.

La constante aparición, hasta nuestros días, del conflicto bélico y posbélico como eje central de diversas manifestaciones artísticas, tales como el cine, la pintura, la música y la literatura, dan muestra, por un lado, de la importancia del arte como depositario de la memoria. Por otro lado, revelan el impacto de este marco referencial en la conciencia y el pensamiento de aquéllos que experimentaron de una u otra forma las imágenes que ofrecía una España completamente en ruinas, no sólo por los bombardeos: la vida, la moral, los valores y la identidad también habían sido fuertemente dañados.

El rumbo que fue tomando el arte, y muy en especial la literatura, en gran medida reflejaba el espíritu y ánimo de quien escribía y del grupo social al que pertenecía. En estos momentos críticos, la literatura figuraba como testimonio personal de la vida y de la historia, ya sea desde la perspectiva del espíritu nacional de los falangistas, o bien desde la visión inconformista de los que se oponían a "la naturaleza nacional" que pretendía fomentar el nuevo régimen en la conciencia, en el pensamiento y en el estilo de vivir de los españoles.

Como digno ejemplo de esta última postura podemos señalar la obra de los llamados "poetas del medio siglo", e indiscutiblemente la obra de Jaime Gil de Biedma se abre paso como uno de los ejemplos más

destacados, como testimonio de dicho periodo histórico de la vida de la España de la posguerra. La poética de Gil de Biedma, vista desde su propia lectura de la literatura anglosajona, capta el clima social en que vive el poeta:

[...] **la literatura** inglesa **expresamente se produce en función de un contexto social definido** –*the educated middle classes*–, sea para afirmarlo, modificarlo o condenarlo. De ahí su infalible justeza en el tono, que también tuvo la prosa francesa en el XVIII: **la relación que se establece con el lector es a la vez íntima y social.**¹

1.1. Algunas notas sobre el contexto histórico: Franco y el franquismo

La historia de España, a partir del 1 de abril de 1939, fecha en la que se declara el fin de la guerra civil y el inicio de la dictadura, sería marcada por la censura, la manipulación, y sobre todo por una exaltación casi demencial al culto de la personalidad de Franco, enfatizando su proyección sobre la vida de los españoles:

España sólo se moverá otra vez con ímpetu en la historia por el símbolo de Franco. No sólo porque ve en él su guía providencial, sino porque al cabo de seis años, ya sabe quién es el HOMBRE (como dice un proverbio gallego con palabras tremendas que no reproduzco) *de paso lento y firme, de entrañas implacables y de rostro impasible*. Tipo cesáreo. Que no vaciló en la guerra. Que **no ha vacilado en la paz, ni vacilará en lo que viene, caiga quien caiga.**

¹ Jaime Gil de Biedma. *Retrato del artista en 1956*. RBA. Barcelona, 1994. p. 200. Las negritas son mías; tanto en esta cita como en las que a partir de ahora se harán en la demás referencias y poemas.

Sereno, impávido –ese hombre misterioso que nadie conoce bien de cerca-, pero que todo un pueblo presiente, alucinado, que **le lleva a una gloria cierta y mayor que las pasadas. A la grandeza y a la libertad.**²

El nuevo régimen se esmeró en la implacable presencia de las representaciones de Franco en todos los rincones de la vida de los españoles, en su obsesivo proyecto de sí mismo, el dictador dejó de ser visto como un gobernante más en la historia del país, alcanzando así un nivel casi legendario. Francisco Franco no sólo tenía un proyecto de país, su proyecto personal era convertirse en un mito:

Durante años y años, la vida cotidiana de los españoles sintió planeando sobre ella la figura omnipresente de Franco: en las portadas de los periódicos, en la de los semanarios, en los No-Do –llegó a llamarse irónicamente “el galán del No-Do”-, para culminar en la televisión. Su iconografía se hizo abrumadora: Franco minero, Franco cazador, Franco doctor *honoris causa*, Franco peregrino, Franco almirante, Franco pescador...³

Ante tal panorama, el sujeto común entró en una crisis de identidad, consciente o inconscientemente, ante la figura de un jefe de Estado que, más que gobernante, fue tomado por muchos por le “padre que vela por sus hijos”. España entró así en un letargo de sumisión y acatamiento;

² Texto de Ernesto Jiménez Caballero, publicado por el rotativo *Arriba* en octubre de 1942. Citado en: Rafael Abella. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de hoy. Madrid, 1996. p. 55.

³ *Ibid.* p. 291. Los No-Do (Noticieros y documentales cinematográficos) eran las cortinillas informativas que precedían a las películas. En cuanto a este ensalzamiento que Franco hacía sobre su persona, se ha pensado incluso que en sus viajes y eventos públicos se hacía acompañar siempre por el mismo “cámara”, quien lo tomaba invariablemente de la misma forma, resaltando su figura con respecto a la de la demás comitiva y haciéndolo parecer más alto de lo que en realidad era. (Ver apéndice II-1). Hemos intentado hacer una retrospectiva de algunos pasajes significativos del franquismo a través de sus imágenes. En adelante, sólo se indicará el número de apéndice y de imagen.

Franco decidía por el pueblo. Como es de imaginarse, tal crisis también se vio proyectada al campo de la literatura.

El régimen franquista exigía a los españoles una conducta que se ciñera más a la sumisión política que a la disciplina. Por ello las primeras generaciones de la posguerra, sobre todo las integradas por aquéllos que se oponían al nuevo Estado, sintieron necesidad de defender su individualidad frente al totalitarismo, la ideología e imagen omnipotente del Caudillo.

1.2. El franquismo y las identidades literarias: el asunto de las generaciones poéticas

Consideremos que el grupo poético al que se ha asociado a Jaime Gil de Biedma históricamente corresponde a la primera generación de la posguerra, se trata de una "generación de transición", en el sentido de ser la última generación de la guerra y la primera que desde la infancia estaba bajo la influencia de la ideología del nuevo régimen; y por otro lado, aunque es cierto que la generación poética de Gil de Biedma nació bajo las peculiares características de las primeras décadas de la dictadura franquista, en realidad el grupo poético del medio siglo corresponde, literariamente hablando, a la segunda generación de posguerra, pues la precedía la obra de la llamada generación del 40, donde destacan las obras de Blas de Otero, José Hierro, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, Ramón

de Garciasol, Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora, Rafael Morales, Rafael Montesinos y Ricardo Molina.

Concluida la guerra civil, el nuevo Estado, así como la sociedad y la literatura, se reconstruían a la par del país. En cada una de estas áreas se buscaban discursos (y símbolos) que reflejaran una identidad propia. Sin embargo, paralelamente, Franco, a través de la censura y la persecución, iba con mano férrea imprimiendo su sello personal en la construcción de un país a la medida de sus sueños. España parecía convertirse día a día en propiedad privada del dictador y por tanto, los individuos eran orillados a asumirse oficialmente como "Españoles", ante la falta de alternativa de declarar otra identidad regional o nacional. Desde esta óptica, en la poesía de Gil de Biedma por ejemplo, en vista de la constante recurrencia a este tema, "España" adquirió carácter de tópico: se trataba de un término cargado de ironía y ambigüedad, considerando que los medios oficialistas promulgaban que: "no hay más España actual que la de Franco". Así, había que entender que Franco era de España como que España era de Franco⁴, sin olvidar que el nuevo régimen manifestaba una absoluta identidad con los regímenes fascistas de Alemania e Italia.

⁴ Con motivo de la guerra civil y de la posterior subida al poder de Franco, se compuso una gran cantidad de letrillas exaltando las ideas y la imagen del dictador. Aunque hay un sinnúmero de estrofas escritas con este fin, el tema es muy repetitivo y la palabra "España" aparece prácticamente en todas las canciones reiterando la misma idea: España encarna la figura y el pensamiento de Franco, como se puede observar en el título de la canción "España, Franco y la Cruz", publicada en 1953 en el "Cancionero de Valencia", cuya letra exalta los primeros "10 años de la victoria". La primera estrofa es suficiente para percibir hasta qué grado España era sinónimo de este personaje: "Diez cosechas de amor,/ diez cosechas de paz,/ primavera de juventud,/ florecieron al son/ de una heroica canción,/ por España, con Franco y la Cruz". *Cancionero de juventudes*,

A pesar de todo ello, los primeros literatos de la posguerra poco a poco iban en busca de los rasgos de una poética acorde a sus necesidades y a su visión personal del mundo.

En el caso de la generación poética de Jaime Gil de Biedma, integrada por Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Gabriel Ferraté, Ángel González, Francisco Brines, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Claudio Rodríguez, entre otros, tal búsqueda se percibe en los problemas que se presentaron cuando los críticos intentaron establecer una homogeneidad determinante a la obra de todos ellos, como veremos a continuación. Incluso hubo discrepancias acerca de si se trataba de una "generación literaria" o simplemente de un grupo de inquietos escritores que departía en las tertulias.

Como producto de lo anterior, entre 1959 y 1978 se publicó un considerable número de antologías⁵ y artículos, con el fin de dar a conocer a los poetas más representativos de esta generación de posguerra y justificar características coincidentes entre la poética de los mismos, reflejo de la necesidad por parte de críticos y lectores de conformar una "generación poética" representativa de su momento histórico. Dado que

consultado en la edición electrónica que emitieron los miembros de la falangista "Hermandad Doncel". (<http://www.rumbos.net/cancionero/>).

⁵Carlos Bousoño presenta su antología en la revista *Ágora* (1959); José María Castellet, *Veinte años de poesía española* (1960); José Luis Cano, *Antología de la lírica española actual* (1964); Leopoldo de Luis, *Antología de la poesía social* (1965); Rubén Vela, *Generación del Realismo Social* (1965); José Batlló, *Antología de la nueva poesía española* (1968); Jerónimo Pablo González Martín, *Poesía hispánica 1939-1969* (1970); Francisco Martín Ruiz, *La nueva poesía española* (1971); José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española* (1972); reedición de la antología de José Luis Cano, ahora bajo el nombre de *Lírica española de hoy* (1975); Jaime Ferrán, *Antología parcial* (1976); Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50* (1978).

la "generación del 36" era asumida como la "generación de la guerra", era casi consecuencia lógica el documentar también una "generación de la posguerra".

Nombres como el de Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, entre otros, aparecen constantemente en las listas de antologados. Aunque aquí no nos detendremos en dilucidar las razones por las que el asunto de las generaciones se vuelve tan relevante para la crítica y el devenir literario de España –esto sería asunto de otra tesis-, sí cabe mencionar que los compiladores no parecen ponerse totalmente de acuerdo en cuanto a las características que comparte la poesía de este periodo, aunque es cierto que la mayoría de los críticos coincide en un aspecto: que este grupo poético es la generación de los "niños de la guerra", es decir, que vivieron la infancia bajo el ambiente de la guerra civil y sus consecuencias como testigos pasivos; de ahí que en la poesía de algunos, como en Gil de Biedma, el tema de la **infancia**, o mejor dicho, de **los recuerdos de la infancia** tengan un lugar relevante, como visión retrospectiva y crítica del tema de España, y nostálgica de la niñez.

Estos intelectuales cultivaron una poesía crítica y reflexiva y fuertemente vinculada al contexto social, donde el recuerdo tomó un lugar primordial en el fondo y la forma de su poesía. Y aunque es cierto que los recuerdos son individuales, sin embargo en la poesía de esta generación se evidenciaba que la experiencia, es decir, el aprendizaje

que se desprende de los recuerdos, puede ser compartida por la comunidad. De alguna forma, al plasmar las experiencias y recuerdos personales enmarcados en determinado contexto, se hacía una valiosa aportación a la construcción de la memoria colectiva.

Gil de Biedma, por ejemplo, solía escoger incidentes y situaciones de la vida ordinaria en un afán de autoconocimiento y de recreación tipificada de la realidad, y en su perspectiva personal de los acontecimientos, poéticamente planteados a través del tono y la actitud del sujeto lírico, quedaron implícitos los motivos del poeta para expresar la trascendencia de ciertos momentos personales, enlazados a la historia de España. De lo cual se entiende que la valoración de la experiencia personal del sujeto adquiere sentido y relevancia por referencia a una perspectiva colectiva.

Jaime Gil de Biedma, así como su generación, a través de su poética intentará esclarecer lo borroso del pasado, elaborando su personal testimonio de la Guerra Civil, contando la historia de otra manera; oponiéndola a la versión oficial⁶; labrándose poema a poema una

⁶ En 1971 se filmó una de las películas más representativas de lo que fue España entre 1939 y 1953; es el filme documental de Basilio Martín Patino: *Canciones para después de una guerra*, donde su creador presenta una visión irónica y amarga de los primeros 14 años de la dictadura. La película fue censurada y totalmente prohibida, al grado de que solamente se pudo exhibir hasta después de la muerte de Franco, por tratarse de una historia "atrozmente parcialista", es decir, por no coincidir con su versión de la historia de España. En opinión de los censores: "Nada se salva de la implacable sátira, ni la Monarquía, ni la Falange, ni la Iglesia. Hasta con Auxilio Social se ceba la saña rencorosa del autor". "No aparece ni una sola de las conquistas y logros del régimen, sino todo lo que pueda mal interpretarse". "Se socavan los cimientos mismos de la Patria". "No se aprecia en ella crítica constructiva, sino el propósito de ridiculizar cuanto le resulta incomodo al guionista en una visión amarga, personalista y demoledora". "En definitiva, película anti-régimen, de pésima intención, seguramente impregnada de bilis de algún rojo derrotado, y sin respeto alguno

identidad y una historia propias más acordes a su percepción de la realidad.

1.2.1. Los niños de la guerra y la conciencia generacional del medio siglo

El asunto de los llamados **niños de la guerra** involucra al menos dos motivos centrales en la poética del medio siglo, y por supuesto en la poética de Jaime Gil de Biedma: el problema de la identidad y el de la obsesión por el pasado, o en términos más precisos, **de la memoria y el paso del tiempo**.

Durante la Guerra Civil los niños fueron evacuados a zonas alejadas de su hogar, muchos de ellos marcharon al extranjero. Gil de Biedma, por su parte, pasó la guerra en Zona Nacional, en la ciudad de Segovia. Al término del conflicto los niños regresaban extrañados en busca de su identidad y marcados por una experiencia que los había apartado de su familia y su ciudad.

Ahora bien, para la generación de los niños de la guerra, ya ubicados en la posguerra, el **recuerdo** se convierte en un recurso poético fundamental, un esfuerzo por volver claro el impreciso tiempo de la infancia, por buscar datos a qué referirse con el objeto de reconstruir la vida, relacionando momentos de la historia personal con el contexto de la historia de España. Buscar datos en los recuerdos implica localizar aquellos

para la Religión ni para los valores morales, que ha de indignar a todo buen español.” Citado en: *El País*. Madrid, sábado 31 de mayo de 2003. p. 45.

eslabones que unen al mundo actual con el anterior, tan despreciado por el régimen.

La poética de Jaime Gil de Biedma corresponde a una literatura hecha de experiencia y memoria que ayuda a perfilar la identidad del sujeto poético. El paso del tiempo es el que permite asociar el recuerdo de un hecho histórico al aprendizaje del mismo, es decir, convertirlo en experiencia; ésta es la que otorga valor a la memoria.

En el título de la antología de Antonio Hernández⁷, publicada en 1978, *Una promoción desheredada*, se insinúa el problema de identidad y su consecuente problemática al establecer una conciencia generacional de este grupo de poetas de la dictadura. Hernández llama "desheredada" a la generación de Gil de Biedma por considerar que sus integrantes recurrieron a antecedentes lejanos como la generación del 27 (en especial a Luis Cernuda), a los clásicos, como Góngora, y a la poesía extranjera. En esta actitud se intuye cierto rechazo hacia la poética del 40, su generación más inmediata; la generación de Gil de Biedma:

[...] no niega la legitimidad de la poesía social, sobre todo en un contexto histórico concreto, como es el de la España de los años 40, pero no olvidan los efectos negativos de aquella poesía cuando sus cultivadores caen en la monotonía temática y convierten la corriente viva de la poesía en puro tópico gastado a fuerza de repetirse. La degradación del lenguaje poético fue uno de aquellos efectos negativos contra los que reaccionaron, [...] al exigir devolver a la palabra poética la calidad y la autenticidad que había perdido.⁸

⁷ Para las reflexiones presentadas aquí en lo referente a las antologías, revistas y tertulias que ayudaron a fortalecer la conciencia generacional del medio siglo, fue de gran ayuda la obra de Carme Riera. *La Escuela de Barcelona*. Anagrama. Barcelona, 1988.

⁸ José Luis Cano. *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*. Guadarrama. Madrid. 1974. p. 17.

Se trataba, además, de un grupo de jóvenes intelectuales que no tuvo una historia política a sus espaldas, pues para ellos la guerra no pasó de ser una borrosa vivencia infantil, a diferencia de los de la generación del 36, que de alguna forma "hicieron la guerra" al ser partícipes activos de la contienda. En este sentido, en los poetas del 36 se amalgamaron las letras con las armas.

La generación del medio siglo experimentó la guerra como testigo pasivo, y en eso consistió justamente su testimonio. Su historia cultural y política es la que estuvieron construyendo a través de su poética, inventando una realidad lírica a partir de la realidad histórica, buscando la coexistencia, la interrelación e influencia mutua entre la memoria individual y la colectiva.

La poesía de Gil de Biedma es la declaración de una poética personal, el resultado de una trayectoria de vida donde se materializa la búsqueda de él mismo; fusión de vida, historia y literatura, indagación moral sobre su intimidad y su contexto donde encontramos una clara voluntad de autoanálisis a través del momento en que el poeta vive, viceversa, de la época de la dictadura a través de sí mismo. Con frecuencia, su poesía toma tintes de rememoración autobiográfica⁹ y

⁹ Aunque la poesía de Jaime Gil de Biedma no es propiamente autobiográfica, sí comparte ciertos aspectos con este género. Es de llamar la atención que durante la posguerra, y en ese ambiente de censura a la literatura, la biografía tuvo gran auge. No sería exagerado pensar que, aprovechando las peculiaridades de dicho género, Gil de Biedma se pusiera a tono con la moda literaria del momento, como parte del reflejo de la realidad:

testimonial, en un afán de reconstruir la vida, de elaborar su propio mito, de encontrar el principio de los hechos, de buscar en los recuerdos de la infancia la certeza de lo incierto. En *Las personas del verbo* tenemos la oportunidad de acercarnos a la esencia de un "ser" que vive literariamente en un contexto bien delimitado. Vemos que en la poesía de Gil de Biedma "la persona" es el verdadero texto:

[...]
 Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins y cuántos sacrificios
 me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.
 Pero ésa es otra historia,
voy a hablaros
del producto acabado,
o sea: yo, tal y como he sido en aquel tiempo.¹⁰

Así es como Jaime Gil de Biedma y sus contemporáneos, como poetas educados en los estamentos del nuevo Estado, tuvieron la necesidad de ir construyendo lentamente la "fisonomía" y la "identidad" de "su generación", en otras palabras, de buscar su "engarce generacional". En este sentido, su proyecto poético consistió en la "invención de una identidad" social, histórica, ideológica, política y cultural.

"La biografía llenaba gran parte de los escaparates de las librerías, y era género en el que también Maurois descolló en gran manera. Sus *Disraeli*, *Lord Byron* y, sobre todo, su *Eduardo VII y su época*, se leyeron abundantemente entre una clase anglófila, amante de conectar con unos ambientes y unos personajes de épocas más amables que las que nos había tocado vivir. Emil Ludwig y el ya reseñado Stefan Zweig tenían también sus adeptos como cultivadores de la biografía. *Bismarck*, *Guillermo II* y *Goethe*, del primero y *María Antonieta* del segundo, fueron obras de gran atractivo para los entusiastas de la biografía de grandes personajes históricos." Rafael Abella, (1996), *op.cit.*, pp. 162-163.

¹⁰ "Ampliación de estudios". Jaime Gil de Biedma. *Las personas del verbo*. Seix Barral. Barcelona, 1997. p.55. (Todos los poemas de Jaime Gil de Biedma que citaremos en adelante pertenecen al mismo libro, por lo que, en lo sucesivo sólo se indicará el título del poema y la página.)

1.2.2. Generación del medio siglo y la poesía de la experiencia

Más allá del título que se le pueda otorgar a una antología, tal vez la primera pregunta obligada es la referente a los criterios considerados para incluir o excluir determinadas obras o autores. A partir de una selección dada se puede indagar, por un lado, la fisonomía de un periodo artístico como parte de un espacio histórico determinado; y por otro, observar a través de los criterios del compilador, de su gusto personal o generacional, (su *zeitgeist* o espíritu de época), el sentido y el significado que se le quiere otorgar a ese conjunto de obras como muestra representativa de un periodo dado.

Posiblemente en el artículo publicado en 1965 por José Marra, "Una nueva generación poética" y en la antología de José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española*, publicada en 1972, se podrían rastrear algunos aspectos que caracterizan la poética del medio siglo, y muy en especial la poesía de Jaime Gil de Biedma.

José Marra, aunque no otorga un nombre específico a esta generación de jóvenes poetas, sí precisa algunos rasgos compartidos entre sus poéticas como la **temática que gira en torno al problema de España**, no en la forma que lo venía haciendo la poesía social del 40, basada en la problemática de los vencidos, sino a partir de una **actitud** del poeta ante la circunstancia histórica, desde el lugar que él ocupa en la sociedad. Se

trata de una valoración ética y honesta, donde queda establecida una relación global entre el poeta y las circunstancias en las que escribe. Esto, según Marra, conlleva otra característica: la coordinación de lo individual con lo colectivo que, como lo indica Gil de Biedma, se manifiesta por la relación que se establece con el lector, a la vez íntima y social¹¹.

Por su parte, José Olivio Jiménez habla de una "**generación moral**", que no es lo mismo que moralista, donde se resalta la **importancia de la toma de conciencia** de la realidad personal con respecto a la realidad común. En la poética de estos autores, según el antólogo, hay un acercamiento a lo humano, en donde se pretende ofrecer una visión de la realidad desde la personal **actitud**. Se tiende a una **poesía meditativa** y el lenguaje es **instrumento y no mensaje**¹².

De estas dos perspectivas sobre la poética del medio siglo, intencionalmente hemos resaltado aquellos elementos que tienen que ver directamente con la llamada <<**poesía de la experiencia**>>, y en especial con el <<**monólogo dramático**>> como uno de sus rasgos distintivos. Esto se debe a que es el discurso lírico en el cual se encuentra inmersa gran parte de la poética de Jaime Gil de Biedma.

Lo que llama nuestra atención es el porqué Gil de Biedma retoma los principios de una poética aparentemente anacrónica, pues el monólogo dramático tuvo su mejor momento durante el Romanticismo,

¹¹ Cfr. Carme Riera, *op. cit.* p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 21.

especialmente con los románticos ingleses. En opinión de Laureano Bonet, la "poesía de la experiencia" sólo podía "renacer" en las condiciones histórico-sociales de la España de la posguerra:

La simbiosis, por cierto, entre una primitiva experiencia infantil repleta de heridas emocionales, y la experiencia juvenil, más y más intelectualizadas –esto es, la vieja llaga cicatrizando ya en actitudes ideológicas-, dará paso cabalmente a esa hermosísima fusión entre el autoanálisis (o mirada lírica) y la visión social, abundosa en exterioridades realistas, que constituye la impronta más personal de la cultura del medio siglo. [...] aquí residiría una de las claves de la llamada, a partir de 1956 o 57, poesía de la experiencia –inspirada sin duda por el descubrimiento de Luis Cernuda o Robert Langbaum-, pero que sólo podía florecer en ese terreno histórico y psíquico constituido por la guerra civil como temblorosa imagen infantil, y unos primeros años postbélicos en que las visiones, los datos extraídos de una realidad inquietante, son ya cuestionados por los instrumentos de la razón.¹³

De acuerdo con Bonet, la poesía de la experiencia se convierte en el mejor vehículo para objetivar la experiencia del sujeto, en un momento crítico que ha sacudido sus fibras más sensibles, así como las de toda una sociedad, un recurso que le permite homologar su historia personal con la del país, asociando de este modo vida y literatura.

Bonet, en sus palabras, deja claro que uno de los sellos característicos de la poética del medio siglo es la expresión de la **perspectiva personal** de los hechos, llamémosle **actitud**, como una forma de respuesta del ánimo ante las circunstancias sociales, culturales y políticas que conforman el contexto que rodea y da forma a la vida cotidiana del individuo. Esto implica que la visión de los hechos planteados

¹³ Laureano Bonet. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Nexos. Barcelona, 1994. p. 48.

poéticamente depende en gran medida de las personales experiencias del individuo, con lo que se otorga relevancia a la **persona** del sujeto lírico como **espacio poético**.

En estos momentos de la historia de España, la poesía se presenta en general como texto de integración, pues el hombre está solo y sumergido en el vacío y la confusión. Los poetas del medio siglo dirigen la mirada hacia el individuo y su circunstancia, pues están conscientes de que al hombre sólo se le puede entender por el lugar que ocupa en la historia, y ese sitio que le ha sido asignado condiciona, definitivamente, la actitud y respuesta del sujeto ante los hechos. En este sentido, la nueva poética tiene una clara significación humana y social, y en el caso particular de la poética del catalán, "es de acuerdo común entre los críticos que el cariz social de la poesía de Biedma obedece a un impulso moral que se fundamenta en la necesidad de reafirmar su identidad individual dentro de un panorama histórico corrompido"¹⁴.

Bajo tales premisas, la poesía de Gil de Biedma simboliza una forma de "valoración" individual de lo colectivo, pues de lo que se trata es de:

[...] crear, o de hallar, una relación significativa entre esos momentos "*dins y fora*" de nosotros, o sea: entre esos momentos y el resto de la vida vivida por nosotros y por los demás, contemporáneos y antecesores. [...] se trata de superar la dicotomía de la conciencia en que consiste nuestra modernidad [...] se trata de fundir en uno solo al hijo de Dios y al hijo de vecino.¹⁵

¹⁴ Dionisio Cañas. Pról. a *Jaime Gil de Biedma: Volver*. Cátedra. Madrid, 1990. p. 18.

¹⁵ Emilio Barón Palma. "Gil de Biedma". *T. S. Eliot en España*. Universidad de Almería, 1996. p. 86.

Una manera de comprender esa correspondencia significativa entre la vida privada y la de los demás es a través de la actitud del protagonista, ya que en ésta hay una perspectiva personal de un hecho común. El sujeto lírico de *Las personas del verbo* generalmente aparece situado en un contexto bien delimitado, y a través de sus actitudes, es decir, de su manera de encararse y de sentir la circunstancia, planteada poéticamente en el texto, se deja entrever el mundo personal del protagonista inserto en el mundo de la realidad social. De este modo, en la actitud está implícita la relación de una experiencia personal con respecto al mundo de la experiencia común. El mismo Gil de Biedma, al referirse a los poetas románticos, opina que a partir de ese momento la obra es "la expresión de una experiencia individual"¹⁶, que es la de vivir en una sociedad siendo individuo.

1.2.3. Actitud y dinámica como posturas expresivas de la poesía de posguerra

Como ya se señaló anteriormente, después de concluida la guerra civil, con el triunfo del movimiento encabezado por Franco, desde un principio el nuevo Estado se perfiló como ente autoritario y totalitario, sin ningún tipo de concesión para todo aquello que no fuera en la dirección de la

¹⁶ Cfr. Jaime Gil de Biedma. Pról. a *José de Espronceda: El diablo mundo. El estudiante de Salamanca*. Alianza. Madrid, 1980. p. 9.

ideología del sistema. Bajo el símbolo de la fuerza militar y la moral de la iglesia se intentaba dirigir el destino de la sociedad.¹⁷

La insistente vigilancia en la vida de los españoles fue posiblemente uno de los logros más importantes del dictador en su proyecto personal, situación que lo mantuvo en el poder por 36 años, con relativa estabilidad política hasta el día de su muerte. Dicho control tuvo éxito gracias a la desarticulación de la sociedad a través de la censura y la persecución que imponía una moral rígida condicionadora del vivir del país entero, y con la que se manipulaba la cultura, las costumbres y todo lo referente a ideologías ajenas al Movimiento Nacional, cuyos valores se basaban en la tradición, la religión católica y la Patria. La finalidad era **colectivizar los actos** del sujeto para su mejor control. En este clima, el individuo no sólo vio mermada su libertad de acción y de pensamiento, sino también la esencia de su identidad. La paz se lograba 'pensando como los demás', pues un sistema de esta naturaleza aseguraba su estabilidad en la medida en que **unificaba las actitudes de los individuos**. Por supuesto que el modelo a seguir era el del 'generalísimo', símbolo del padre que marcaba el camino a sus hijos:

Cada mañana vengo,
cada mañana vengo para ver
lo que ayer no existía
**cómo en el Nombre del Padre se ha dispuesto,
y cómo cada fecha libre fue entregada,**

¹⁷ (Ver II-2).

dada en aval, **suscrita por los padres nuestros de cada día.**¹⁸

Era obviamente imposible unificar las actitudes de toda una Nación; sin embargo, bajo la represión se pudo hacer que en apariencia armonizaran pensamientos y actitudes diferentes, como si no pasara nada. Lo importante para la dictadura era lograr que las diferencias no llegaran al extremo de no poder coexistir, que es lo que había llevado a pugnas violentas. De hecho, la guerra civil fue un sangriento enfrentamiento fratricida que se originó por diferencias ideológicas irreconciliables; y aunque al final de la guerra no se dio la reconciliación, una de las actitudes en que la mayoría de los españoles coincidía era evitar otro enfrentamiento de esas dimensiones, a pesar de las diferencias.

Este pensamiento dio paso a una sociedad aletargada que se mostraba dócil con tal de mantener la paz, situación que el Caudillo supo aprovechar. Tal vez, de no contar con una sociedad en tales condiciones, la censura y la represión no habrían sido tan efectivas; y algo más se desprende esto: Franco conocía en extremo a su pueblo y por lo tanto sabía cómo manejarlo. Sus casi 40 años en el poder son prueba de ello.

¹⁸ “Las grandes esperanzas”, p. 57.

Durante la posguerra, y con especial énfasis durante los 40 y 50, se inculcaba el respeto a la autoridad paterna, dogma que sostenía la misma estructura del Estado; la figura de Franco estaba plagada de resonancias paternas. Observemos la definición que Francisco Javier Conde hace de la imagen de Franco: “El símbolo que el fundador escogió para representar al Caudillo está hecho de resonancias antiguas: el Caudillo es Héroe hecho Padre. Traduce el carácter genuinamente fundacional del caudillaje. Decir *pater patriae* es decir fundador de una orden y de una doctrina política nueva. Mientras el vocablo héroe arguye el camino guerrero y heroico de la fundación, la palabra padre es término calificado para quien asume la cura y el bienestar de sus seguidores.” Citado en: Rafael Abella (1996), *op.cit.*, pp. 213-214.

1.2.4. Censura y autoconciencia, voz y actitud ante la doble moral en el ejemplo de Gil de Biedma como poeta de posguerra

Durante las dos primeras décadas del franquismo se vivía un clima de verdadero ahogo intelectual, un control extremo de la información, lo que limitaba en gran medida la percepción de los hechos a las nuevas generaciones, cuyo único punto de referencia era la dictadura pues la censura del Estado impedía el acceso a todo aquel escrito que se considerara peligroso para el sistema. Sólo se permitía lo autorizado por el gobierno y la iglesia. Por ejemplo, en Madrid, el 2 de mayo de 1939 son condenados y quemados un gran número de libros, argumentando que:

Con esta quema de libros también contribuimos al **edificio de la España Una, Grande y Libre**. Condenamos al fuego a los libros separatistas, liberales, marxistas, a los de leyenda negra, anticatólicos, a los del romanticismo enfermizo, a los pesimistas, a los del modernismo extravagante, a los cursis, a los cobardes pseudocientíficos, a los textos malos, a los periódicos chabacanos.¹⁹

La literatura a la que tenía acceso la juventud de los años 50 ofrecía una interpretación religiosa y patriótica de la historia. El régimen contaba la historia a su manera, esa historia tan difusa en las mentes de la primera generación de posguerra:

Esto (la normalidad) consistía en volver a la sucia y vilísima comedia papelera y electorera, a las pequeñas licencias granjerías civiles, a los gobiernos inestables, a la anterior degradación liberal de una patria que dolorosamente había malvivido, oscilando entre el despojo y la traición. [...] Todo lo escrito hasta acá puede parecer anacrónico en la España Una, Grande y Libre que amanece

¹⁹ Rafael Abella (1996), *op.cit.*, p.27.

con la Victoria. Pero quisiéramos preguntarnos si hay todavía alguien por ahí que quiera preparar las cosas para que ahora también volvamos a la normalidad. Que levante el dedo. Pero ¡aquí! Lo que le vamos a levantar es el brazo.²⁰

Como se dijo al principio del presente trabajo, a partir del inicio de la Guerra Civil y hasta nuestros días, el conflicto bélico ha sido un tópico constante en diversas manifestaciones artísticas como parte del testimonio de la historia de España. Y aunque es cierto que desde la llamada generación del 36 en los poetas hubo una gran interés por expresar los impactos emocionales, sociales, políticos y culturales de la crisis que llevó a España a enfrentarse consigo misma, y sus posteriores consecuencias; la visión más matizada, por llamarla de algún modo, de la guerra y la posguerra, posiblemente se encuentre en la poética de la generación del medio siglo.

En la España de los 50 no había libertad, ni de palabra, ni de prensa, ni de reunión, ni de pensamiento. La permanencia de Franco en el poder se garantizaba controlando las reacciones y costumbres de los españoles con el objeto de no despertar sentimientos políticos en contra del régimen, y darle un matiz al ambiente que no coincidía con la realidad. Sin

²⁰ Editorial del diario *Arriba*. Citado en *Ibid.*, p. 19.

El brazo en alto era el saludo obligado ante la imagen de Francisco Franco: “Jefe del Estado, Caudillo de España (por la gracia de Dios), Jefe Nacional del Movimiento y Generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire”. (Ver II-3).

La generación de Jaime Gil de Biedma es la última que tiene una relación directa con la Guerra, aunque no hayan participado activamente en ella; las generaciones posteriores, las nacidas literalmente en medio de la dictadura, tienen una visión confusa que pone de manifiesto su ignorancia del hecho bélico, resultado de la constante manipulación que se ha hecho de la historia. En este mismo libro de Rafael Abella, p. 282, el historiador español relata una curiosa anécdota ocurrida en 1965, cuando a una joven de veinte años se le formula la siguiente pregunta ¿Qué fue la Guerra Civil?, a la cual responde: “La guerra civil empezó al final de la Guerra Mundial, cuando ésta terminó y Stalin quiso invadir España. Pero Franco se lo impidió derrotando al Ejército Rojo”.

embargo, aquéllos que no estaban conformes con la ortodoxia del régimen, se veían obligados a **fingir la expresión** en público o a encontrar estrategias discursivas que burlaran la censura.

Y aunque desde el inicio del régimen la represión fue implacable, también es cierto, como veremos más adelante, que en cierto momento de la historia del franquismo hubo una paulatina permisividad y laxitud frente a la censura, hecho que permitió a Jaime Gil de Biedma, entre otros, escribir una poesía que reflejaría, en gran medida, el ambiente político y social de la España de la posguerra.

Detrás de cualquier forma de censura, siempre hay un intento de adoctrinamiento en la **conformación de la conciencia** , de **homogenizar el pensamiento** , apoyado en la manipulación del universo cognitivo de los individuos. Sin embargo hay una verdad innegable: la censura puede ser 'coercitiva' pero no 'persuasiva', es decir, la autoridad puede controlar la expresión hacia el exterior, pero no los pensamientos y las emociones. La 'autoconciencia' deviene así una forma de rescate personal en este universo de confusión, la autoconciencia implica la objetivación de las actitudes típicas del ser humano, la gnosis de sí mismo, como ser único y como miembro de una sociedad, es una lucha interna por definir los rasgos de su identidad, y por sentir que es dueño de su vida:

*

[...] cada mañana **me pregunto cuántos somos nosotros, y de quién venimos** ,
y qué precio pagamos por esa confianza.

En *Las personas del verbo* de Gil de Biedma, encontramos **dramatizadas** diversas perspectivas que cada una de las personas expone a lo largo del libro, y en su conjunto van **autogenerando** progresivamente la identidad del sujeto a través de la cual se refleja parte de la historia de España, aclarando la fisonomía de su existencia a través de la validez de sus experiencias, obtenidas durante la guerra y la dictadura.

En la poética de Gil de Biedma es crucial la figura del protagonista. El mismo título de su libro sostiene tal afirmación: lo que resalta son "las personas", de las que se desprenden las actitudes que motivan el poema, muchas de ellas en franca lucha. Cada texto invita a la lectura del individuo como **escenario de un conflicto**, como espejo a la vez individual y público. Cabe evocar aquí una opinión de José Hierro respecto al concepto de conflicto interno, Hierro consideraba que la poesía en sí es "un acto posbélico de los sentidos".

El conflicto interno que pone de manifiesto el sujeto lírico a través de actitudes o posturas encontradas, es una imagen de la realidad experimentada. La España de la posguerra deviene en el poema un entramado de contradicciones; la paz llegó acompañada de la declaración del 'Estado de guerra', la misma imagen de Franco se volvió contradictoria al considerarlo 'capitán en la guerra y en la paz'.

En un abuso total de los medios de comunicación, era fácil percibir el cúmulo de contradicciones entre la información emitida por el aparato

propagandístico del régimen y la información de la calle. La propaganda franquista no cesaba de insistir en el 'florecimiento de la nueva España', sin los vicios y carencias de antaño; sin embargo, en esa "España que comenzaba amanecer" -parafraseando el último verso del himno falangista: *Cara al sol-*, a partir del 1º de abril de 1939 se imponía una **doble vida**, bajo una doble moral: había un fuerte crecimiento de pillaje; en los años 40 se vivía la época del hambre; la tuberculosis azotaba al pueblo español; había carencias en los servicios más elementales; se regresaba a los coches jalados por caballos y al quinqué. Entre los fieles a Franco, la corrupción se toleraba con una indiferencia cada vez mayor, mientras aquéllos que habían perdido la guerra eran perseguidos y ejecutados por responsabilidades político-ideológicas. En eso consistía "La justicia de Franco":

Cada aparición
que pasa, **cada cuerpo en pena**
no anuncian muerte, dice que la muerte estaba
ya entre nosotros sin saberlo.

Vienen
de allá, del otro lado del fondo sulfuroso,
de las sordas
minas del hambre y de la multitud.
Y ni siquiera saben quiénes son:
desenterrados vivos.²²

La justicia de Franco, la de la nueva España, severa e imperturbable, va cumpliendo su cometido, día a día, hora a hora, separando de la sociedad a

²² "Los aparecidos", p. 64.

aquellos que por sus delitos y crímenes constituyen un peligro y una mancha para la sociedad misma.

Así, en el plazo comprendido entre el 30 de marzo y el mismo día de abril, han sido impuestas por los consejos de guerra más de doscientas penas de muerte, perteneciendo los sentenciados no sólo a la clase que podríamos llamar popular, sino también a la milicia y a la clase distinguida.²³

Por si fuera poco, el nuevo Estado era abiertamente costumbrista y moralista. Detrás de tales posturas estaba la intención de despojar al acto sexual de cualquier manifestación de placer y sentimentalidad, convirtiéndolo en algo sucio, en un vicio, que desde la ideología del sistema atentaba contra la naturaleza de los hombres, de la patria y se apartaba de la las reglas de Dios, en caso de no practicarse con fines reproductivos. Así, el régimen intentaba retirar cualquier signo de lascivia en las parejas, estimulando a las familias numerosas. El 'goce infecundo' era algo contra lo que luchaba la moral teocrática del Estado.²⁴

En la poética de Gil de Biedma se percibe una reiterada alusión a la tendencia hedonista del protagonista. Considerando el ambiente moralista que dominara durante toda la dictadura, tal postura implicaba un acto rebeldía más que una obsesión por la sexualidad. Una confrontación con la intolerancia, actitud que pone en duda y cuestiona las reglas del nuevo régimen. No hay que perder de vista que en esta época el que alguien externara alguna manifestación amorosa o afectiva lo hacía incurrir en un

²³ Noticia aparecida en el diario *Las provincias* de Valencia, el 10 de mayo de 1939. Citado en: Rafael Abella (1996), *op.cit.*, p. 32.

²⁴ (Ver II-4).

delito, ya no pensando en el adulterio (de la mujer), o la homosexualidad, considerados casi como actos criminales:

*

Uno sale a la calle
y besa a una muchacha o compra un libro,
se pasea, feliz, y le fulminan:
Pero cómo se atreve?

**

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmos
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos
a ser posible jóvenes:
yo persigo también el dulce amor,
el tierno amor para dormir al lado
y que alegre mi cama al despertarse,
cercano como un pájaro.

[...]

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
—con cuatrocientos cuerpos diferentes—
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen.

Y por eso **me alegro de haberme revolcado
sobre la arena gruesa**, los dos medio vestidos,
mientras buscaba ese tendón del hombro.²⁵

²⁵ “El Arquitrabe”, “Pandémica y celeste”, pp. 51, 134, 135.

El poeta al que se refiere Gil de Biedma en el segundo poema es John Donne (*The extasie*). Hemos indicado que en el asunto de la sexualidad en la poética de Gil de Biedma hay, entre otras cosas, un acto de rebeldía, en las estrofas de “Pandémica y celeste” que tomamos como ejemplo, se asocia la playa con la sexualidad. El régimen, y en especial la iglesia ponía constantemente en la hoguera la “moral de las playas”, primero porque era un sitio abierto donde hombres y mujeres podían convivir; y la “coeducación estaba prohibida”; y segundo por la libertad que tenían los españoles para mostrar el cuerpo; veamos estas dos opiniones de representantes de la iglesia; la primera del padre capuchino Quintín de Sariego y la segunda del padre jesuita Laburu: “Es muy verosímil que el espectáculo más inverecundo e inmoral, legalizado en la sociedad moderna, sea el que ofrece la playa. [...] No hay, pues, en la conducta social de la mujer una acción más grave, más excitante al pecado feo, que la que realiza tranquilamente en sus baños públicos en la playa. Son ocasión próxima de pecado mortal”. “... la exhibición impúdica hace que las pasiones se desborden en lujuriantes actividad y violen, por tanto, procazmente los altos fines de la Divina Providencia”. Citado en Rafael Abella (1996), *op.cit.*, pp. 110, 111.

En ese ambiente en el que se experimentaban tiempos de una férrea represión sexual, en donde se abogaba por la dignificación de la mujer madre, en donde el divorcio estaba prohibido y el uso de la píldora anticonceptiva y las relaciones extramaritales eran un escándalo, había sin embargo, un inusitado crecimiento de la prostitución. En 1941 se estimaba que tan sólo en la ciudad de Madrid había aproximadamente veinte mil prostitutas. En esta nueva España, donde las conductas y la moral eran controladas hasta el ridículo, la prostitución aparecía como la salida más viable contra el hambre y la necesidad, e incluso era en numerosos casos la forma de negociar, con representantes del gobierno, la vida o la libertad de algún familiar. Tal es la condición de la mujer, -en muchos casos eran mujeres que pasaban de los 50, o bien eran menores de edad-, que a Jaime Gil de Biedma tampoco se le escapó en el agudo retrato que hace de la doble vida y de la decadencia de la nueva sociedad española:

Hoy vestida de corsario
 en los bares se te ve
 con seis amantes por banda
 -Isabel, niña Isabel-,
 [...]
 Porque estamos en España.
 Porque son uno y lo mismo
 los memos de tus amantes,
 el bestia de tu marido.²⁶

²⁶ “A una dama muy joven, separada”, pp. 105, 106.

En la España de la posguerra la copla tuvo gran auge. Una de las cantantes más emblemáticas en este género musical fue Concha Piquer. En este poema Gil de Biedma hace alusión a una de las canciones de éxito que interpretaba la cantante española “Niña Isabel”; con dicha referencia, Gil de Biedma logra retratar el ambiente de España en dos direcciones; en la música que se asocia a la vida cotidiana de un momento histórico determinado -nótese además el potencial expresivo que adquiere el tono en este poema por hacer referencia a la copla musical-; y lo común de la prostitución (que ya no respetaba edad) en la España de los 50.

Bajo tales condiciones de vida, no es difícil imaginar el estado de profunda ambigüedad en que se encontraba la gente común. Y ante la falta de canales de expresión, la mayoría de los españoles experimenta una mezcla de actitudes encontradas: rechazo, resignación y aceptación de los hechos.

La situación de contradicción y ambigüedad que se respira en la España del medio siglo, llevado al plano de la escritura, se convierte en la mejor arma para ampliar la capacidad de conciencia y para evadir la censura. En los primeros veinte años de la posguerra el cultivo de la poesía resultó ser una buena estrategia para mostrar 'veladamente' la realidad sin tapujos. Por las características de este género literario, la poesía se presta a la ambigüedad, sirviéndose de las potencialidades expresivas de los distintos niveles de significación que se superponen en el lenguaje poético, mismos que matizan los tonos del poema, ampliando de este modo el radio de interpretación.

Bajo este contexto, la literatura figura como acto de rebeldía y resistencia ante la instrucción del pensamiento llevada a cabo por el aparato ideológico del régimen, una lucha abierta en defensa de la conciencia:

[...]
Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,

Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,

a vosotros pecadores

como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento

por mala conciencia escritores

de poesía social,
dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.²⁷

Para la generación del 50, escribir se convirtió en un acto trascendente: trasladar al papel los monólogos encendidos que llevan consigo pensamientos peligrosos que externar, una forma de **guardar para**

²⁷ “En el nombre de hoy”, pp. 77-78. Desde el título, este poema está inspirado en el contexto de la posguerra. El título y los primeros versos del poema: “En el nombre de hoy, veintiséis/ de abril y mil novecientos/ cincuenta y nueve”, junto a la referencia radiofónica de los últimos versos, sugerida en el tono de locutor empleado por el protagonista: “dedico también un recuerdo,/ y a la afición en general”; es una parodia satírica del último parte de guerra que se transmitió por toda España el 1º de abril de 1939, a través de la “Radio Nacional de Burgos” y de la prensa escrita. El comunicado del fin de la guerra firmado por el Generalísimo Franco estaba redactado en los siguientes términos: “Parte oficial de guerra correspondiente al día 1º de abril de 1939. III Año triunfal./ En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares./ La guerra ha terminado.” (Ver II-5).

Además, el tono radiofónico empleado por Gil de Biedma en este poema, también hace referencia al único medio de comunicación al que tenía acceso la mayoría de los españoles; a través de la radio se transmitían los discursos del caudillo y todo tipo de propaganda falangista; y también era el vehículo de las diversiones permitidas por el régimen, el fútbol y los toros; en los versos “dedico también un recuerdo,/ y a la afición en general.”, Gil de Biedma parece imitar el estilo de los cronistas deportivos.

Durante la dictadura estos dos pasatiempos fueron especialmente fomentados. Mientras a la población le servía de escape, al Estado le servía como medio alienante pues era una forma efectiva de resaltar la fuerza de la raza. A través del fútbol se enfrentó a las ciudades más importantes; el clásico Madrid-Barcelona nació en la posguerra; aquí aplica bien esa frase de “divide y vencerás”. El fútbol se convirtió en deporte nacional, el uniforme que representaba la bandera española (amarillo y rojo) fue cambiado por uno azul, el color político del nuevo estado. A los falangistas se les llamaba “camisas azules”; por si esto fuera poco, el torneo interno “Copa de España” cambió su nombre por el de “Copa del Generalísimo”.

Los futbolistas y los toreros gozaban de grandes privilegios, y es que al ser personas que influían de manera importante en las masas, también se convertían en un vehículo para acentuar los principios del régimen. Antes de iniciar un partido de fútbol o una corrida de toros, todos los participantes tenían que hacer el saludo oficial a Franco: levantar el brazo.

Los nombres de los poetas a los que Gil de Biedma se refiere son: Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, Pepe (José Hierro), Gabriel Ferrater, Gabriel Celaya, Pepe (José Caballero), Miguel Barceló (que en realidad no era su sobrino), José Agustín Goytisolo y Blas de Otero.

sí la verdad ante un mundo de mentiras, y un esfuerzo por mantener viva la razón como constancia real del conocimiento, una guerra abierta por conservar la cordura a pesar de la presión ejercida a través de la doble moral, revestida para entonces de una si bien ya laxa censura.

1.2.5. Tono, ambigüedad y el poder sugestivo de la voz

Antonio Machado en su momento había visto grandes posibilidades en el recurso de la ambigüedad: <<da doble luz a tu verso, / para leído de frente/ y al sesgo>>²⁸. Desde el verso heptasilábico que constituye la frase **Las personas del verbo** se puede vislumbrar que el énfasis de la voz, con su enorme poder sugestivo, es un recurso que en sí mismo ofrece grandes posibilidades de múltiples significados y sentidos del 'verbo'; por un lado se exalta la riqueza expresiva del lenguaje; y por otro, dicha riqueza permite al poeta presentar al mismo tiempo dobles sentidos, que por supuesto llevan una doble intención; un modo efectivo de decir veladamente lo que no se puede decir claramente.

El clima de censura de la posguerra condicionó en gran medida el estilo y los recursos expresivos de la poesía de Gil de Biedma, aprovechando el recurso de la ambigüedad a través de los matices y juegos de palabras, con lo que se puede enunciar 'inofensivamente',

²⁸ Antonio Machado. *Canciones*. LXXI.

haciendo que quien 'hable' y sugiera el mensaje sea el tono y no el sentido literal de las palabras. Uno de los poemas que mejor ejemplifica esta circunstancia es:

EL ARQUITRABE

Andamios para las ideas

Uno vive entre gentes pomposas. Hay quien habla
del arquitrabe y sus problemas
lo mismo que si fuera primo suyo
-muy cercano, además.

(5) Pues bien, parece ser que el arquitrabe
está en peligro grave. Nadie sabe
muy bien por qué es así, pero lo dicen.
Hay quien viene diciéndolo desde hace veinte años.

Hay quien habla, también, del enemigo:
(10) inaprensibles seres
están en todas partes, se insinúan
igual que el polvo en las habitaciones.

Y hay quien levanta andamios
para que no se caiga: gente atenta.
(15) (Curioso, que en inglés *scaffold* signifique
a la vez andamio y cadalso.)
Uno sale a la calle
y besa a una muchacha o compra un libro,
se pasea feliz. Y le fulminan:

(20) *Pero cómo se atreve?*
¡El arquitrabe...!²⁹

²⁹ "El arquitrabe", p. 51.

Este poema alude a la situación sociopolítica del país en la década de los 50; y aunque nunca se menciona claramente a nadie, sabemos que Franco es el "Arquitrahe", la viga maestra que sostiene ese edificio que es España. La selección de las palabras y el estilo del discurso está lleno de implícitos, juegos de palabras y dobles sentidos –(Curioso que en inglés *scaffold* signifique a la vez andamio y cadalso)- cuyos significados se complementan con el contexto social.

En el esbozo histórico que ya hemos presentado, señalábamos que una vez establecida la dictadura no había tolerancia para la ironía, sátira y caricatura sobre la iglesia, los principios del movimiento, personas e instituciones. En este poema Gil de Biedma utiliza hábilmente las fórmulas del 'rumor', se percibe perfectamente un tono de 'cuchicheo' como si se tratara de una conversación clandestina; sugiriendo que esa sería la única forma segura de externar una opinión de tal naturaleza: "Hay quien habla del arquitrahe... Nadie sabe muy bien por qué es así, pero lo dicen... hay quien viene diciéndolo desde hace veinte años".

En el poema se recrea de diversas formas y en diversos matices el clima de intolerancia de la posguerra, primero en el doble sentido de las palabras andamio-cadalso; después la falta de libertad privada y de pensamiento, a través de la imagen del beso en un lugar público y del libro. También se hace presente la intolerancia a todas aquellas ideas que se contraponen a la filosofía de nuevo Estado. Notamos una burla a la

paranoia de Franco que veía enemigos en todos lados: extranjeros, masones, comunistas, judíos, y todo aquél que no comulgara con la ideología del régimen: "Hay quien habla, también del enemigo:/ inaprensibles seres/ están en todas partes, se insinúan/ igual que el polvo en las habitaciones."³⁰

Otra intención satírica la observamos en el empleo de palabras referentes a la 'arquitectura', "El arquitrabe" como viga maestra que sostiene el edificio y los "andamios" como armazón que ayuda a la construcción y reparación del mismo.

Franco es el Arquitrabe, (el innombrable), desde el inicio, el caudillo se presentó como el redentor de España; él se dio a la tarea de construir un país a la medida de sus sueños: "El Caudillo impetra la ayuda de Dios para la forja del Imperio"³¹. España, con el tiempo llegaría a convertirse en la imagen del dictador, al grado de que los adeptos al sistema pensaban que si Franco moría España se vendría abajo: "Pues bien, parece ser que el arquitrabe/ está en peligro grave...". Y como es sabido, España no se vino a bajo con la muerte de Franco, pero el falangismo sí.

³⁰ "El caudillo, al proclamar la Revolución Nacional, señalaba el nuevo teatro de batalla. Los enemigos de la patria han sido vencidos en el campo violento del marxismo judaico. Ahora se disponen a atacar el campo tibio en la guerra de gases morales del capitalismo judaico. Quieren que la victoria pueda malograrse -dice el Caudillo- por los agentes extranjeros infiltrados en las empresas o por el torpe murmurar de gentes mezquinas y sin horizontes. La ofensiva invisible, solapada y taimada está ya en marcha bajo toda suerte de máscaras. La economía liberal tenía entre nosotros redes poderosas y una masa ingente de elementos subordinados al capitalismo judaico extranjero. Son hoy las grandes potencias capitalistas las que forman el frente antiespañol, antiitaliano y antialemán en el mundo, con prodigiosa habilidad y como centro de la conjura. Son muchos ya los españoles embaucados con soflamas sentimentales y cobardes consignas de oído que sirven, sin saber, a la vasta maniobra extranjera." Citado en: Rafael Abella (1996), *op. cit.*, pp. 22-23.

³¹ *Ibid.* p. 23.

El epígrafe que abre este poema es otro recurso satírico, "Andamios para las ideas"; fue tomado del título de un libro de Adolfo Muñoz Alonso; catedrático de filosofía que participó de la vida oficial del régimen franquista y que por tanto contribuyó a legitimarlo: "Y hay quien levanta andamios para que no se caiga". A través del epígrafe que hace alusión al libro de Muñoz Alonso, Gil de Biedma ironiza sobre el aparato ideológico y propagandístico que ayudó a que Franco se mantuviera en el poder hasta el día de su muerte; pero ironiza además sobre las mentiras y demagogias del mismo, discurso nutrido de una verborrea que para nada correspondía con la realidad:

Se trata de una enumeración (Hay quien...Hay quien... Hay quien...Y hay quien) distanciada y burlesca que reitera rípidamente algunos sonidos: habla, arquitebe, problemas, arquitebe, grave, sabe; incluso el hablar insustancial (el bla, bla, bla) parece sugerido por esta insistencia en las sílabas bla, ble, be. Ese hablar insustancial y apologético del régimen puede resultar sin embargo dramático: lo que es "andamio" es también "cadalso", y lo que sostiene a la comunidad política no es sólo el andamio de las ideas, sino el cadalso de la eliminación del discrepante.³²

Las personas del verbo representan la trayectoria de vida de un sujeto que se da a conocer a través de su modo de expresión, dotando de sentido su 'ser', dándole forma y valor a la vida, identificándose a través de su voz, en un intento por explicar lo complejo de la existencia humana.

El tono como modo expresivo que **sugiere, potencia** la riqueza de significación del lenguaje y ayuda a establecer un equilibrio entre la idea y

³² Francisco Abad. "Lengua y estilo de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol. I. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. p. 113.

la emoción, la vida y la muerte, la realidad y el deseo, la ilusión y la verdad, la imaginación y el pensamiento, lo evidente y el misterio, entre la palabra directa y el símbolo. En el tono, Gil de Biedma encuentra uno de los medios expresivos de mayor precisión poética y más capacidad para asimilar toda la contradicción latente en esa España que heredó la guerra civil y la no menos compleja posguerra.

1.3. Las personas del verbo: una poética memorialista

La búsqueda de identidad, dentro de ese caos y mar de incertidumbre en que se había convertido la vida de España durante las primeras décadas del régimen, obedece a la necesidad de ir reconstruyendo la vida, de encontrar nuevos valores, o rescatar del pasado aquéllos que la hicieran más amable, intentar que la vida fuera, como en la infancia, sinónimo de plenitud.

Para los años 50, gran parte de los hechos precedentes a la guerra estaban casi apagados, aunque no del todo desaparecidos, pues una de las ortodoxias del movimiento encabezado por Franco era **abominar de un pasado nefasto**. Con dicho proyecto, basado en la **manipulación del pasado**, el aparato ideológico había logrado en gran medida, si no eliminar de la **memoria** de los españoles aquellos sucesos que llevaron a una guerra civil, sí al menos provocar la confusión de los mismos. Con eso

disminuía los enfrentamientos por pensamientos no afines y garantizaba la estabilidad política; además, se evitaba hablar del tema en público, pues quien lo hiciera, infligía en un delito.

En la poética de Gil de Biedma encontramos una suerte de 'literatura memorialista'. Para el protagonista de *Las personas del verbo*, el pasado se convierte casi en una obsesión, pues la memoria es la que aporta el marco y los elementos que permiten entender e interpretar el presente.

Volver, pasados los años,
hacia la felicidad
-para verse y recordar
que yo también he cambiado.³³

El sujeto lírico ve en los recuerdos una forma de veracidad de los hechos. En el rescate del mundo que subsiste en la memoria se afirma la validez de la experiencia y se aclara la realidad, pues como ya se ha señalado, durante la dictadura hay particular interés en el control de ésta, el régimen presenta una peculiar inclinación al control y manipulación de la información, y muy en especial en aquélla vinculada a la legalidad y justificación del movimiento falangista, al grado de que las generaciones posteriores a la época de Gil de Biedma viven en una ignorancia y confusión de lo que es su propia historia:

³³ "Volver", p. 99.

**De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la de España,
porque termina mal.** Como si el hombre,
harto ya de luchar con sus demonios,
decidiese encargarnos el gobierno
y la administración de su pobreza.

[...]

A menudo he pensado en esos hombres,
a menudo he pensado en la pobreza
de este país de todos los demonios.

**Y a menudo he pensado en otra historia
distinta y menos simple, en otra España
en donde sí que importa un mal gobierno.**³⁴

Para Gil de Biedma, la **memoria**³⁵ se convierte así en un arma de resistencia ante el control implacable del régimen, en un acto de rebeldía y de conservación de la identidad. Un hecho innegable es que la identidad, personal o nacional, se edifica sobre las tradiciones, los recuerdos, y ¿por qué no?, también en los olvidos. La memoria representa ese espacio de tiempo rescatado de la oscuridad en un afán de acercar los hechos trascendentes; descubrir que en el pasado existía la intimidad, la vida privada, la amistad y el amor. De ahí que ese tono nostálgico que se percibe en casi toda su poesía está asociado irremediabilmente al recuerdo:

Una clara conciencia de lo que ha perdido,
es lo que le consuela...

[...]

³⁴ “Apología y petición”, p. 82.

³⁵ En términos generales, la memoria es tomada como la facultad de retener y recordar algo vivido o aprendido, se trata de una “aptitud psíquica que permite reproducir un estado de conciencia pasado y reconocerlo como perteneciente a la propia experiencia”. *Diccionario Kapelusz de la lengua española*, p. 976. Aunque en esencia este proceso psíquico es el que se lleva a cabo en la actualización de los recuerdos de la voz poética de Gil de Biedma, nosotros vemos la ‘memoria’ más bien como recurso poético, como herramienta expresiva del sujeto lírico.

**La historia es un instante preferido,
un tesoro en imágenes,** que él guarda
para su necesaria consulta con la muerte.
Y el final de la historia es esta pausa.³⁶

Ahora bien, Gil de Biedma se apoya en el discurso lírico del monólogo dramático, porque a través de este recurso se facilita la **recreación de la personalidad** del sujeto, tomando como material poético las imágenes que guarda del pasado; y en este intento de rememoración autobiográfica, la **infancia** y la **juventud** no sólo hacen acto de presencia melancólica del recuerdo como experiencia personal, o hacen alusión a pasajes de la historia de España como memoria colectiva, sino también son el origen de la toma de conciencia, de la **mala conciencia** que obliga al sujeto a hacer un análisis objetivo de la realidad desde su perspectiva personal.

1.3.1. “Lo juvenil” como tópico histórico-poético

Cualquier reacción o **actitud** ante algo o alguien está fuertemente **ligada** a las enseñanzas que ha dejado el **recuerdo**, en aquello que no debe olvidarse. En el pasado se encuentran las piezas que han ido construyendo al sujeto, según reconoce Luis Cernuda respecto a su propia vida:

³⁶ “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, p. 154.

[...] Ya entrado en la edad madura, **volviendo sobre mi niñez y adolescencia**, percibí cómo todo en ellas me había preparado para la poesía y encaminado hacia ella. Y, como un poeta lo dijo, "el niño es padre del hombre."³⁷

El tema de la infancia y la juventud, enlazado al de la amistad, es un recurso frecuente en la *Las personas del verbo*. En cuanto al asunto de la adolescencia, hay diversas razones que justifican su presencia como recurso poético.

Primero, se facilita el establecimiento de un correlato entre la perspectiva del presente y la del pasado, con lo que se representa el conflicto interno del hombre moderno, expresado en la figura del sujeto poético. Éste se vuelve ejemplo de todos aquéllos que han crecido en la crisis de una Europa que ha sufrido la violencia de dos guerras mundiales, y una España que vive en un constante estado de guerra.

No es extraño que notemos en la obra del catalán un marcado escepticismo y una visión pesimista de la vida. De hecho, el signo de la vida moderna reside en el vacío y la carencia absoluta de sentido que, también es cierto, venía de la influencia de los textos filosóficos existencialistas, naturalmente prohibidos por la censura, pero a pesar de ello leídos secretamente por los intelectuales. Estas fueron lecturas que los poetas del 50 tuvieron la oportunidad de compartir, pues gracias a su condición de 'señoritos', contaban con los recursos para viajar a Francia o

³⁷ Luis Cemuda. *Historial de un libro (La Realidad y el Deseo)*. Poesía y literatura I y II. Seix Barral. Barcelona, 1971. p. 177.

Inglaterra, donde la situación cultural era mucho más abierta, y donde tenían la posibilidad de acceder a dichos textos.

Además, en la juventud parecía estar la posibilidad de cambio; durante los primeros años de los 50 hubo una efervescencia literaria y artística entre los jóvenes; por primera vez tenían acceso a la intelectualidad liberal del pasado (Unamuno, Ortega y Gasset), y las primeras manifestaciones abiertas de inconformidad nacían en este sector. A mediados de la década de los 50 como ya se señaló anteriormente, hubo una especie de tregua en la implacable censura y presión que venía ejerciendo la dictadura desde su establecimiento, que fue justamente la que permitió dicha libertad intelectual. Esta licencia momentánea tuvo su justificación política.

La laxitud de la censura que se percibe en la época en que Gil de Biedma y su generación comenzaban a escribir sobre la realidad de España, una realidad poco prometedora, tiene que ver con cierta estabilidad que experimentaba la dictadura. La década de los 50 representó, por decirlo de algún modo, el apogeo del franquismo, que se logró imponer gracias a la violenta represión de los primeros años. Además, por primera vez la España de Franco era reconocida internacionalmente; antes de este periodo España vivía en la marginalidad con respecto al resto del mundo.

Posiblemente uno de los más irónicos reconocimientos internacionales fue el de la UNESCO en 1952, sobre todo por tratarse de una organización que aboga por el respeto de los derechos humanos, la libre expresión de ideas y el fomento de la cultura sin restricción alguna; garantías violadas diariamente en España. Con ésta y otras admisiones a importantes organismos internacionales³⁸ el nuevo régimen no sintió presión externa ni interna significativa, ya que la mayor parte de la oposición española se encontraba en el exilio, en la cárcel o había muerto. La importancia de tales reconocimientos proporcionaba al régimen un estado psicológico de seguridad; entonces, se entiende por qué bajó la guardia respecto al rigor y la opresión.

En la década de los 50 se dieron las primeras turbulencias por parte de las juventudes universitarias; en 1954 hubo una agitación estudiantil por la presencia de los ingleses en Gibraltar; en 1955 hubo enfrentamientos directos entre los estudiantes y representantes del régimen; y en febrero de 1956 hubo una abierta oposición de los universitarios. Lo destacable de los sucesos es que entre los manifestantes un número considerable eran jóvenes pertenecientes a medios del régimen, falangistas y estudiantes monárquicos inconformes. Y aunque estas protestas no afectaron la estructura y la vida política del sistema, sí sirvieron para enfatizar la

³⁸ 1950, por la FAO; 1951, por la Unión Postal Internacional, la Organización Mundial de la Salud y la Organización Internacional de la Aviación Civil; 1952, por la UNESCO; 1953, por el Concordato con la Santa Sede, además del Pacto con Estados Unidos; 1955, por las Naciones Unidas.

marcada actitud de inconformidad de esta primera generación de posguerra. Esto llevó al nacimiento de una oposición que por primera vez no estaba formada por los vencidos, sino por los vencedores. La generación de los niños de la guerra mostraba que los nuevos jóvenes no eran abnegados:

Por lo visto es posible declararse hombre.
 Por lo visto es posible decir no.
 De una vez y en la calle, de una vez, por todos
 y por todas la veces en que no pudimos.³⁹

Este periodo de tolerancia, por cierto bien aprovechado por los jóvenes de la época, duró aproximadamente 4 años, pues en 1956 Franco volvió al ataque con la supresión del Congreso de Escritores Jóvenes en Madrid, y se avivó la persecución de implicados con el comunismo. El también poeta catalán Gabriel Ferraté fue uno de los detenidos, situación que Gil de Biedma retrató en su poema "El miedo sobreviene":

El miedo sobreviene en oleada
 inmóvil. De repente, aquí,
 se insinúa:
 las construcciones conocidas, las posibles
 consecuencias previstas (que no excluyen
 lo peor),
 todo el lento dominio de la inteligencia
 y sus alternativas decisiones, todo

 se ofusca en un instante.
 Y sólo queda la raíz,
 algo como una antena dolorosa
 caída no se sabe, palpitante.⁴⁰

³⁹ "Por lo visto", p. 69.

En esta breve apertura intelectual que le tocó vivir a Gil de Biedma, hay una figura importante, la del falangista Joaquín Ruíz Giménez, nombrado el 18 de julio de 1951 Ministro de Educación. Su función consistía en atender los asuntos de Educación Nacional.

Sin duda alguna la juventud y el carácter liberal de Ruíz Giménez ayudaron –a pesar de ser parte del régimen- a conformar la conciencia de que estos jóvenes universitarios estaban construyendo una nueva etapa de la cultura española, una nueva “generación poética”. En este poco tiempo de respiro a la literatura, este grupo de universitarios tuvo la oportunidad de crear diversas tertulias y fundar algunas revistas literarias; elementos que sin duda alguna ayudaron a perfilar la fisonomía poética de esta generación. De esto se puede deducir que la aventura generacional de Gil de Biedma parte de un grupo de amigos, la mayoría de ellos en la plenitud de su juventud, o como diría Laureano Bonet, para esta generación “el engarce conceptual sería el término juventud”⁴¹, además de un profundo sedimento de amistad:

Pasan lentos los días
y muchas veces estuvimos solos.
Pero **luego hay momentos felices
para dejarse ser en amistad.**

⁴⁰ “El miedo sobreviene”, p. 65.

“Gabriel Ferrater fue detenido en 1957, acusado de ser el autor del artículo ‘El humanismo marxista’ publicado en una revista cultural del Partido Comunista, llamada *Nuestras ideas*. La angustia de esos días se refleja en el poema.

Todo parece indicar que fue Manuel Sacristán quien escribió ese artículo firmado con el seudónimo de Victor Ferrater, además de ser quien se opusiera a la entrada de Gil de Biedma en el Partido Comunista por su preferencia sexual.” Cfr. Carme Riera, *op.cit.*, p. 63.

⁴¹ Laureano Bonet, *op.cit.*, p. 56.

Mirad:

somos nosotros.

**Un destino condujo diestramente
las horas, y brotó la compañía.**

Llegaban noches. Al amor de ellas
nosotros encendíamos palabras,
las palabras que luego abandonábamos
para subir a más:
empezamos a ser los compañeros
que se conocen
por encima de la voz o de la seña.⁴²

Sin embargo, podríamos señalar una doble intención en la constante aparición del tópico 'juventud'. Ya decíamos que en la poesía de Gil de Biedma se plantea una simbiosis entre el sentimiento y la reflexión; el primero referido a la experiencia infantil y la segunda a la experiencia juvenil, que es precisamente la edad en la que empieza a escribir la generación del medio siglo -Jaime Gil de Biedma, por ejemplo, en 1950 contaba con 21 años-. Pero hay algo más: los jóvenes eran los favoritos del sistema, los "flechas" eran la "flor de la falange"; éstos, a través de las organizaciones juveniles, fueron pieza importante en la primera socialización de los valores del franquismo. Sin lugar a dudas, en las dictaduras los jóvenes son el sector más vulnerable, es el segmento más fanático a favor y en contra de este tipo de sistemas.

De cara a esto, el tratamiento de lo juvenil en Gil de Biedma ofrece una lectura ambigua. Con esto, no sólo se asumía que la generación

⁴² "Amistad a lo largo", p. 21.

poética del medio siglo se conformó en su mayoría por jóvenes intelectuales, y que las primeras acciones de resistencia y enfrentamiento directo contra los principios del sistema tuvo su origen, justamente, en este sector de la población; a su vez se reconocía que la legitimación y continuidad de la dictadura dependía en gran medida de los jóvenes.

Lo 'juvenil' fue parte esencial del pensamiento político de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la falange; como se puede observar en una carta publicada en mayo de 1950, en el número 3 de la revista *Laye*: << "lo juvenil" –casi resulta baldío subrayarlo- constituye uno de los puntales del pensamiento político de J. A. Primo de Rivera. Este concepto con sus connotaciones de 'pureza' (frente a la lucha de clases de los 'padres'), 'esperanza en el futuro', 'tensión épica', 'idealismo', etc., se convertirá ciertamente en un *mot clef* en la literatura falangista de los años 30 y 40>>. ⁴³ Aunque bien se podría pensar en un texto con miras a generar polémica, pues esta revista era oficialista, -estaba ligada al Ministerio de Educación, por lo que una opinión de este tipo era una clara provocación- hay mucho de cierto en estas palabras.

Consideremos que en plena guerra civil se crean las "Organizaciones juveniles" (OOJ), mejor conocidas como las falanges juveniles de Franco, y que junto a la "Organización juvenil española" (OJE), fundada en 1960, conformaron lo que más adelante se denominaría "Frente de juventudes",

⁴³ Citado en Laureano Bonet, *op.cit.*, n.13, pp. 56-57.

y así como las tertulias, las revistas y las antologías sirvieron de plataforma a la generación del 50 y ayudaron a establecer sus principios poéticos, las canciones e himnos que transmitían el pensamiento falangista, donde la juventud tenía un lugar especial, funcionaron como andamios para fortalecer la implacable presencia del dictador y su ideología en todos los rincones de España. Simplemente para confirmar lo anterior, valdría la pena observar el contenido de las siguientes estrofas tomadas del

Cancionero de juventudes:

*

Juventudes con ansias de gloria,
que promete la España imperial,
al ser hijos de guerra y victoria,
surge en alas de fuego el afán.

**

Soy juventud que sueña en primavera
y traigo la enhorabuena,
los albores de Patria y Pan;
y al despertar el sol de la esperanza,
firme y feliz, alcanza
al cadete que alerta está.⁴⁴

Efectivamente, como se desprende de estas estrofas, los jóvenes del medio siglo eran los 'hijos de la guerra', aunque no todos lo eran de la victoria; en ellos se depositaba la esperanza de cambio. Jaime Gil de Biedma y su generación poética en el fondo compartían esta idea, aunque en sentido inverso. Así como el régimen se sirvió de la pasión y el fanatismo de sus jóvenes para ir marcando el rumbo de su propia historia,

⁴⁴ La primera estrofa pertenece a la canción "Águilas de Imperio", y la segunda a "Falanges juveniles de cadetes". *Cancionero de juventudes, op.cit.*

los jóvenes intelectuales del medio siglo sabían que en ellos estaba la posibilidad del cambio, de la transición a la anhelada democracia; y no se equivocaron, las protestas universitarias que iniciaron en los 50 serían el inicio de una larga lista. Ya entrados los años 70, los enfrentamientos de estudiantes eran un tema común:

[...]

Éramos unos cuantos

intelectuales, compañeros jóvenes,

los que aquella mañana lentamente avanzábamos
entre la multitud, camino de los cementerios,

[...]

Aunque **nosotros íbamos más lejos.**

[...]

Porque no éramos muchos, es verdad,
en el campo sin cruces donde unos españoles
duermen aparte el sueño,

encomendados sólo a la esperanza humana,
a la memoria y las generaciones,

[...]

la visión de aquel sol

y de aquella cabeza de español yacente

vivirán como un símbolo, como una **invocación**

apasionada hacia el futuro, en los momentos malos.⁴⁵

1.3.2. De la memorabilidad a la mala conciencia como actitud ideológica y moral

Al igual que el tópico 'juventud', en *Las personas del verbo* el asunto de la infancia es un recurso que simboliza diversos aspectos de la historia personal del autor y de la historia de España.

⁴⁵ "Un día de difuntos", pp. 115, 116. (Ver II-6).

En cualquier guerra, siempre las víctimas más inocentes, las más ajenas a los intereses que hay detrás de un conflicto son los niños. En ellos se puede intensificar la catástrofe y 'sentir' la magnitud del desastre.

No hay que restarle importancia al hecho de que la mayoría de estos intelectuales que conforman la generación del medio siglo, pertenecen a la burguesía, la clase más protegida por el franquismo, y a su vez la que más apoyó los ideales del caudillo. En el caso de Gil de Biedma, se añade su ascendencia aristocrática, misma que queda evidenciada a través de los recuerdos de la infancia del yo poético.

El poeta catalán, a diferencia de la gran mayoría, vive la guerra como una experiencia idílica; como niño de 'derechas' educado en otro ambiente, de ahí la mala conciencia. En su poema "Infancia y confesiones" se refiere a su propia infancia como "mi pequeño reino afortunado"; quiere decir que si él asume que fue afortunado, también está la conciencia de que otros no lo fueron tanto.⁴⁶

⁴⁶ Después de la Guerra Civil, existía también una clase de niños antagónica a la de Gil de Biedma, la de los hijos de republicanos, cuyos padres habían muerto en combate o fusilados, o bien cumplían penas de prisión; no es difícil imaginar el abandono y la precariedad en que vivían estos niños. La mendicidad y la prostitución infantil reflejaba el estado de necesidad de este sector. Baste mostrar como testimonio el siguiente documento: "Circular de la Dirección General de Seguridad sobre los niños vagabundos. Junio de 1941. Cualquier persona podrá apreciar constantemente en las calles de las ciudades y pueblos un crecido número de niños en edad escolar dedicados, la mayor parte de las veces, a juegos atrevidos y a toda clase de piraterías con la zozobra permanente de viandantes y conductores de vehículos. El resultado inmediato de este estado es la degeneración de hábitos y costumbres y el aumento de la delincuencia que acusan, con exceso, las estadísticas confeccionadas por los tribunales tutelares de menores. Hay que atajar el mal, aunque es cierto que la guerra nos ha dejado un buen lastre. La exacta observación de las leyes sobre el trabajo de los niños, represión de la mendicidad y protección a la infancia nos llevará, si el ánimo no desmaya, a un rápido mejoramiento de esta lacra social". Citado en: Rafael Abella (1996), *op.cit.*, pp. 42-43.

Parte fundamental en la reconstrucción de la identidad de Gil de Biedma, justamente como niño de 'derechas' y adulto 'burgués' de 'izquierda', fue la conciencia del 'reconocimiento', asumir que dado el ambiente en el que creció, desconocía cuánto significó la guerra y la primera etapa de la posguerra en sus extremos de hambre, miseria, represión y muerte.

Para Gil de Biedma, en la mala conciencia está patente la honestidad del 'auto-reconocimiento' del sujeto lírico, si bien es cierto que la mala conciencia de clase refleja una culpa de algo de lo que a fin de cuentas ellos no fueron responsables. Dado que el término 'burgués' era peyorativo desde la perspectiva de los poetas sociales (pues les parecía cuestionable escribir bajo el amparo de la comodidad), la mala conciencia como recurso poético evidencia, entre otras cosas, una **actitud** de inconformismo burgués y de resistencia antifranquista, hasta cierto punto bastante justificables, pues se trata de actitudes propias de jóvenes universitarios que se comprometen con una ideología.

Lo anterior significa que la mayoría de estos jóvenes intelectuales comparte la ideología de la teoría marxista y se afilió al partido comunista que, sobra decir, se apoya en la lucha de clases.

Digamos que esto es un signo de engarce generacional, se podría hablar de una **coherencia ideológica** en la generación del 50, en el sentido de que comulgar con las ideas comunistas era una forma de dejar

en claro su rotundo rechazo a la dictadura, misma que veía en el comunismo el mayor enemigo a vencer. A este respecto, Gil de Biedma no niega tales influencias; de hecho, en gran parte de la poesía que conforma su segundo libro, *Moralidades*⁴⁷, en diversas ocasiones colocada por sus críticos en el marco de la poesía social o del Realismo crítico, hay claras reminiscencias a los principios marxistas:

Y esto es todo, quizás. Alrededor
se ciernen las fachadas, y hay gentes en la acera
frente al **primer semáforo**.

**Cuando el rojo se apague forceremos
a la derecha,**

hacia los barrios bien establecidos
de una vez para todas, con marquesas
y cajistas honrados de insigne tradición.
Ya estamos en Madrid, como quien dice.⁴⁸

[...] fui marxista bastante activamente y creo que mis puntos de vista marxistas están bastante claros en algunos de mis poemas. Por ejemplo, en "Barcelona ja no és bona", el análisis que hago de la burguesía catalana de capitalismo familiar es claramente un análisis marxista. El poema no queda ahí, claro está, si no, no

⁴⁷ Es importante señalar que cuando *Moralidades* se presenta por primera vez de manera individual, la censura impide su aparición en España, por lo que el libro es publicado en México en 1966 por la editorial Joaquín Motriz. En este libro están claras las tendencias ideológicas de Gil de Biedma, quien incluso estuvo a punto de formar filas en el partido comunista; el abierto anticomunismo franquista era materia periodística diaria.

En 1944 se llevaban a cabo las primeras ejecuciones de "rojos" llamados por la prensa oficial "terroristas comunistas", cualquier enemigo del sistema era tachado de "rojo", (o en su defecto de conspirador judeomasónico), y el apoyo incondicional de la iglesia justificaba las constantes ejecuciones de los rebeldes llamando a esto "una cruzada anticomunista". En 1952 en Barcelona se llevó a cabo el Congreso Eucarístico Internacional y con motivo de éste el cardenal estadounidense Spellman confirmó la alianza de la Iglesia con Franco a través de la frase "o comunión o comunismo".

⁴⁸ "De aquí a la eternidad", p. 94. El título de este poema es un sarcasmo a un dicho popular: "De Madrid al cielo"; en este poema hay un juego irónico muy interesante: el semáforo está en "rojo", haciendo alusión a los comunistas, cuando estos se "apaguen" se girará el destino a la "derecha".

sería un poema, sería sencillamente un artículo sobre la historia de la evolución capitalista catalana.⁴⁹

Con tal reconocimiento en el aspecto ideológico, simultáneamente se da testimonio del ambiente anticomunista que se vivía en la posguerra. Era cosa común que la primera nota de los diarios diera cuenta de numerosas ejecuciones de “terroristas comunistas”; se podía perseguir a alguien por leer prensa de izquierdas o por haber defendido en público la causa de los republicanos, e incluso era común observar anuncios publicitarios cuya propaganda consistía en el repudio a los rojos.⁵⁰

La mala conciencia como resentimiento de clase se justificó, además, por reflejar en gran medida uno de los grandes conflictos que heredó la guerra, una España dividida entre dos bandos irreconciliables:

⁴⁹ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Jesús Fernández Palacios. “Con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía”. Publicada en: Javier Pérez Escobedo. *Conversaciones*. El Aleph. Barcelona, 2002. p. 169. La ortodoxia del régimen se basaba en la interpretación patriótica y católica de la vida; dos de las frases hechas nacidas en la dictadura fueron: “España, reserva espiritual de Occidente”, “España, orientadora espiritual del mundo”; durante la posguerra se rechazaba cualquier interpretación materialista de la historia y de la vida. (Ver II-7).

⁵⁰ Como esta propaganda hecha por una empresa cinematográfica (intentamos reproducir el anuncio, en cuanto forma y contenido, lo más fielmente posible al original):

ESTUDIOS DE ARANJUEZ (S.A.)

La única factoría CINEMATOGRAFICA

**Que no ha producido ni una pulgada
de celuloide para los rojos, saluda
con emoción a la nueva España.**

¡VIVA ESPAÑA!

MADRID, ABRIL DEL 1939

AÑO DE LA VICTORIA

En la hoja de campaña número 24 del 20 de abril de 1942 se publicó la letra de una canción que no deja dudas del repudio a “los rojos”, titulada *Desde Rusia*: “En las estepas de Rusia/ España lucha con ardor, unida con Alemania/ por una España mejor.”.

franquistas y antifranquistas, vencedores y vencidos, derecha e izquierda, burguesía y pueblo.⁵¹

Con ello quedaba claro que a pesar de haber anunciado con bombo y platillo la tan ansiada paz de la contienda fratricida, la sociedad española no había sido formalmente reconciliada, y en consecuencia, la vida española durante la posguerra siguió un curso escindido y distanciado. Mientras los vencedores vivían una especie de oasis económico, el bando de los vencidos parecía no terminar de pagar su deuda con el régimen. Era la clase de los resentidos y por lo tanto una clase "peligrosa",⁵² contaminada por ideas subversivas. Dichas ideas se justificaban, pues a lo largo de la prolongada dictadura estos grupos padecían día a día los años de la hambruna y la persecución.

A través de la poesía, Gil de Biedma buscó la autenticidad poética haciendo que su yo lírico, como proyección de sí mismo, hablara con la voz asumida de la propia clase social, es decir, de la experiencia de ser burgués en una sociedad donde el proletariado había crecido dramáticamente. Lo relevante de esto es que dichos valores de clase son los que condicionan los modos de relaciones y las actitudes del individuo, así como su personalidad, de acuerdo con las ideas dominantes de la

⁵¹ (Ver II-8).

⁵² (Ver II-9).

sociedad en la que fue educado; Maiakovsky llamó a este hecho el "objetivo conceptual del poema".⁵³

Cabe aclarar que, en la poética de Gil de Biedma la mala conciencia no se limitó al nivel personal. A partir de la toma de conciencia del personaje, se puso de manifiesto la condición moral de la sociedad, esto explica otro de los motivos que llevó al poeta a arrojarse en la técnica de monólogo dramático. Dicho discurso lírico le permitió coordinar lo individual con lo colectivo. Aquello que José de Espronceda definiera para la poesía como "la expresión del estado moral de la sociedad", Gil de Biedma lo denominó "la encarnación de la experiencia y de la **conciencia de la humanidad** [...] de la humanidad en marcha".⁵⁴

Ahora bien, si consideramos que la moral es algo que evidencia la presencia de antagonismos, entonces también tiene que ver con la capacidad de elección. Para comprender el sentido de estas palabras, es importante aclarar algunos hechos históricos referentes al híbrido partido único del llamado Movimiento Nacional, "Falange Española Tradicionalista y de las JONS"; formado por la unión de dos movimientos de ultraderecha, (Falange y JONS).⁵⁵

⁵³ Vladimir Maiakovski. *Cómo se hacen los versos*. Letras vivas. México, 1998. p. 173.

⁵⁴ Jaime Gil de Biedma. Pról. a José de Espronceda, *op.cit.*, p. 9.

⁵⁵ La Falange fue fundada el 29 de octubre de 1933 por José Antonio Primo de Rivera. Las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) se fundaron el 9 de diciembre de 1933. La creación del nuevo partido "Falange Española Tradicionalista y de las JONS" tiene lugar el 19 de abril de 1937, a través de un decreto de unificación dictado por el general Francisco Franco, jefe del Estado en la zona nacional.

Un dato curioso referente al fundador de la Falange y a Franco es que ambos mueren el mismo día pero en diferente año. El primero es fusilado en Alicante el 20 de noviembre de 1936; y el caudillo muere un 20 de noviembre de 1975. Y considerando que Primo de Rivera fue el mártir que hacía falta al movimiento de

La ideología de ambos grupos coincidía en la "unidad de España", es decir, en unificar España bajo una misma lengua, (el castellano). Ambos manifestaban un profundo desprecio por las otras lenguas nacionales, (catalán y vasco principalmente). La finalidad de tal postura era la destrucción de los distintos nacionalismos con el objeto de nulificar los intentos de separatismos territoriales. También promulgaban la "supresión de partidos políticos". Ambos movimientos promovían la "interpretación católica de la vida". Es claro que, ya establecida la dictadura, estos principios eran los que condicionaban el destino de la sociedad. Bajo tales circunstancias la moral carece de sentido, pues no hay lugar para la elección, ni de lengua, ni de identidad nacional, ni política, ni de credo; la única moral que sobrevive es la del Estado.

A través de la mala conciencia, Gil de Biedma demanda y reconoce el asunto de la 'elección' como un derecho y como parte esencial de la condición humana. Como se ha puntualizado, en la negación de ese derecho que se imponía a partir de la censura, justificada al mismo tiempo por los principios del movimiento, Franco se garantizaba una aparente paz social, invalidando simultáneamente la lucha de clases.⁵⁶ Para Jaime Gil de

Franco, y que desde 1970 se decía que a Franco lo tenían viviendo artificialmente, la fecha de su muerte puede ser más que una simple coincidencia, ¿será que quería escribir el último capítulo de su mito?

⁵⁶ Esa paz social, que tanto se procuraba Franco, llevó al extremo de condenar los derechos más elementales de la sociedad. Por ejemplo, en 1951, por decreto oficial, Francisco Franco invalida la lucha de clases, con lo que la huelga se convierte en una manifestación de protesta ilegal, sus razones las expone en los siguientes términos: "[...] cuando la lucha de clases significa la miseria para las clases más numerosas con detrimento de la Patria y provecho del extranjero, o con la huelga o el paro patronal se pretende laborar contra la propia grandeza de la Nación y el bienestar de sus ciudadanos, empleándola como arma política o revolucionaria, la huelga es criminal". Discurso pronunciado por Francisco Franco en la *IV Asamblea de Hermandades Sindicalistas de Agricultores y Ganaderos*. Citado en Rafael Abella (1996). *op. cit.* p. 290.

Biedma la mala conciencia no sólo implicaba los valores y la conciencia de clase; con dicha conciencia, indirectamente se reconocía la validez y la necesidad de la lucha de clases en una sociedad azotada por la inequidad.

Sobra decir que este tipo de enfrentamiento, en un país donde reinaba la desigualdad, era imposible de desaparecer; un conflicto de tal naturaleza sólo puede abolirse de raíz, por justicia social y no por decreto. Bajo la constante y violenta opresión y contención de lucha de clases, sólo quedaron manifestaciones de odio y resentimiento. Hablamos de un país en donde las dos terceras partes de los españoles estaban en contra de la dictadura, sin voz y con un marcado sentimiento de fracaso; el mismo que se percibe en muchos de los poemas de Jaime Gil de Biedma.

En *Las personas del verbo* la mala conciencia del protagonista toma un matiz de resentimiento contra la propia clase social. En el fondo, se trata de justificar el resentimiento de los vencidos desde la propia perspectiva; y el hecho de que el asunto de la conciencia quede adjetivado como "malo", habla de una situación de malestar. En dicho adjetivo podría radicar el origen de la inconformidad del protagonista con la realidad, actitud en la que se esconde un deseo de cambio, de modificación de valores, de justicia y de igualdad:

[...]
Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuerte al final que el patrón que le paga

y que el *salta-taulells* que les desprecia:
 que la ciudad les pertenezca un día.
 Como les pertenece esta montaña,
 este despedazado anfiteatro
 de las nostalgias de una burguesía.⁵⁷

Debido al énfasis que Gil de Biedma pone en la importancia de la mala conciencia, de la que no está exento el **sentimiento de culpa**, es posible que, a través del sujeto lírico, el poeta también esté manifestando que echa en falta una actitud necesaria en esa sociedad llena de contradicciones, conflictos y carencia de valores; es decir, **sentir culpa de no sentir culpa**.

Posiblemente el problema más grave en cualquier desastre es que se altera la estructura de la sociedad, y en consecuencia el orden moral de la misma. En las catástrofes obviamente hay víctimas, pero también hay un grupo que se beneficia de éstas, sin ningún tipo de escrúpulos, reflejando una pérdida absoluta de valores.

Durante la dictadura se impuso, como ya se dijo, una doble vida, sobre todo para aquellos que vieron en la división de clases un gran negocio (invasión de salones donde se ejercía la prostitución, mercado negro de alimentos, estraperlo, timo, fraude, construcciones de mala

⁵⁷ “*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera”, p. 81.

La primera parte del título es una sátira a un conocido refrán catalán: “Barcelona és bona si la bossa sona, però that si sona com si no sona, Barcelona es Bona”. La segunda parte del título es una alusión a un poema de Nicasio Álvarez de Cienfuegos. *Salta-taulells* es un término catalán que se da a aquellas personas que cuidan los intereses del patrón como si fueran suyos; a los dependientes de algún comercio también se les da ese nombre.

calidad, prisioneros que pagaron sus condenas construyendo mansiones y caprichos de altos mandos del gobierno y de la Iglesia, etc.).

El 1 de abril de 1959, como parte de la conmemoración de los 20 años de la victoria, en la provincia de Madrid llamada "El Escorial", el caudillo inauguró el monumento funerario de la Santa Cruz del Valle de los Caídos. Se piensa que no se había construido nada igual desde el tiempo de los faraones egipcios.⁵⁸

Sobra decir que este ambicioso proyecto fue llevado a cabo en gran parte por prisioneros de guerra, que por cada día de trabajo redimían dos de sus condenas. De este modo, Franco terminó de construir la 'grandeza' de su propio mito sobre las ruinas de una sociedad sumida en el vacío y la necesidad, honrándose a sí mismo aun después de la muerte.

El poema "En el nombre de hoy"⁵⁹, también es fechado en abril de 1959; en este año, el caudillo celebra sus 20 años con este colosal monumento, símbolo de la grandeza de su proyecto de España y de su propia imagen.⁶⁰ Sin embargo también España ha cumplido dos décadas,

⁵⁸ El faraónico mausoleo del Valle de los Caídos inició sus obra en 1940, con motivo de la misma, el 2 de Abril de 1940 Franco emitió el siguiente decreto: "... Disponiéndose a hacer la Basílica, Monasterio y cuartel de juventudes, en la finca Cuelgamuros, para perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada.

La dimensión de nuestra cruzada, los heroicos sacrificios que la victoria encierra y la trascendencia para el futuro de España esta epopeya....

Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido, y que constituyen lugar de meditación y reposo, en que las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que legaron una España mejor.

A estos fines responde la elección de un lugar retirado donde se levante el templo grandioso de nuestros muertos que, por los siglos, se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria. Lugar perenne de peregrinación en que lo grandioso de la naturaleza ponga digno marco en el campo en que reposan los héroes y mártires de la cruzada..." Consultado en: http://www.geocities.com/f_franco.geo/valle.htm.

⁵⁹ Cfr. nota 27, p. 46.

⁶⁰ (Ver II-10).

y no precisamente de ventura: **“En el nombre de hoy, veintiséis/ de abril de mil novecientos cincuenta y nueve...”**; con este poema del cual ya hemos apuntado algunas interpretaciones, y por la forma en que inicia, se puede pensar que el poeta nos anuncia una fecha en que se conmemora 'algo' que dentro del poema no se explica qué es. Además, por la coincidencia de fechas, entre la conmemoración de los veinte años de la dictadura con el mausoleo del Valle de los Caídos y el inicio del poema, Gil de Biedma bien podría estar ironizando y valorando ese discurso con que se inauguró, lo que hasta el día de hoy es el emblema más representativo de lo significó el franquismo: para Franco, para Jaime Gil de Biedma, para los que ganaron y para los que perdieron...

2

CRISIS DE IDENTIDAD: EL SUJETO COMO ESPACIO POÉTICO

...Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer.

Jaime Gil de Biedma

Es frecuente observar en los múltiples estudios sobre la obra de Jaime Gil de Biedma que ésta se encuentra inserta en la llamada poesía moderna. De inicio, hablar de modernidad en la literatura resulta un tanto polémico, en cuanto a lo que significa el término, si se trata de una corriente o de una postura ante la concepción de la obra.

Intentando generalizar un poco, y desde una perspectiva de la historia de la literatura, podríamos señalar que en la idea de **modernidad** es menester la innovación: lingüística, rítmica y de sensibilidad, respecto a las concepciones literarias precedentes; es decir, a través de la concepción de lo moderno se busca una **modificación en los valores**

estilísticos y estéticos. Y aunque hablamos de literatura, dicha búsqueda refleja una característica del hombre moderno, la de la constante necesidad de revalorar y cuestionar los cánones establecidos, ya sean sociales, morales, políticos o artísticos.

Ahora bien, desde el punto de vista psicoanalítico, el hombre moderno se caracteriza por manifestar un **caos interno**, lo que Freud explica a través del enfrentamiento entre el yo y el ello, es decir, entre la emoción y la reflexión, conflicto que se manifiesta en la mente del sujeto en un afán, consciente o inconsciente, de **autoafirmación**.

Por su parte, la filosofía existencialista, corriente que vive su auge en la primera mitad del siglo XX, época en que Gil de Biedma escribe gran parte de su poesía, ve como signo de la vida moderna el vacío y carencia absoluta de sentido. En ambas posturas lo que se percibe es que la condición del hombre moderno se resume en un **problema de identidad**.

Viendo las cosas desde esta perspectiva, podemos afirmar que uno de los ejes centrales de la poesía moderna es el hombre y la necesidad de autoafirmación de su identidad, de ahí que el sujeto se convierta, más que en un motivo poético, en el espacio poético a explorar. A este respecto, el poeta inglés W. H. Auden establece que la poesía moderna, para ser considerada como tal, debe partir de la "noción del héroe", que no es otra cosa más que un ser común sometido a las presiones y crisis de la sociedad moderna, y que pese a esto, logra "adquirir y conservar su

identidad propia".⁶¹ Por ello, el principio que caracteriza a la poesía moderna es la expresión de una experiencia individual, es el proyecto de la identidad del protagonista, es el sujeto en sí.

Esta reflexión previa es necesaria si queremos acercarnos a la concepción de modernidad que se ha tenido a partir de la obra de Gil de Biedma, pues la mayor parte de su poesía corresponde a una modalidad de la poesía moderna, la **poesía de la experiencia**, y en especial el llamado **monólogo dramático**. Este subgénero lírico, por sus características, se convierte para el poeta catalán en el mejor vehículo para su proyecto de identidad, como ya hemos dicho, ya que a través de éste se tiene la posibilidad de generar un personaje que se expresa con el objeto de aprender algo sobre sí mismo, de reafirmar su identidad, de encontrar un nuevo sentido a la existencia; o en palabras de Yvor Winters en un acto en defensa de la razón:

The artistic process is one of moral evaluation of human experience, by means of a technique which renders possible an evaluation more precise than any other. The poet tries to understand his experience in rational terms, to state, by means of the feelings which we attach to words, the kind and degree of emotion that should properly be motivated by this understanding.⁶²

Con esto, se busca restituir el sentido sacral de un universo adverso y hostil, heredado por una dictadura que estaba escribiendo la historia de una España marcada por la censura y la persecución.

⁶¹ Cf. Joana Sabadell. *Fragments de sentit. La identitat transgressora de Jaime Gil de Biedma*. PPU. Barcelona, 1997. pp. 29-30.

⁶² Epígrafe con que inicia *Moralidades*. Citado en *Las personas del verbo*, p. 76.

La mayor parte de la sociedad española de la posguerra había perdido la seguridad en sí misma, en los otros y en la ley; el nuevo Estado había puesto contra la pared la identidad del sujeto, pues se insinuaba que, para mantener la paz, los individuos de algún modo tendrían que 'despersonalizarse' para honrar y seguir el ejemplo del jefe de Estado: "Porque la consigna es clara y no tiene refugio: si queremos ser dignos de esa redención y honrar a quien nos ha redimido, todos los españoles debemos hacer estas tres cosas: **pensar como Franco, sentir como Franco y hablar como Franco**"⁶³.

En *Las personas del verbo* hay una búsqueda de integración, de identidad, entre el individuo y su circunstancia, entre los hechos y su significación; en una palabra, el sujeto lírico se despliega como **espacio poético**, en el que se combina lo subjetivo individual con lo 'objetivo' que lo hace común a todos. En un intento de auto-afirmación, como un ser individual que **piensa, siente y habla con su propia voz**, y que al mismo tiempo se reconoce como parte de una sociedad en un contexto bien delimitado.

La poesía de Gil de Biedma es la declaración de una perspectiva individual del mundo, con el objeto de explicarse lo más importante del ser, la vida y todo lo que ello conlleva. Además de una clara voluntad de autoanálisis a través de la mirada lírica del protagonista.

⁶³ Escrito por el periodista Luis de Galinsoga en *La Vanguardia Española* de Barcelona, el 9 de junio de 1939. Citado en: Rafael Abella (1996), *op.cit.*, p. 51.

En su poética percibimos un tinte de rememoración autobiográfica y testimonial, pues se trata de una poesía hecha de experiencia y memoria; como manifestación de su perspectiva en el tiempo, donde el poeta puede observar, a través de la evolución del sujeto lírico, cómo es que él se ha ido formando. A lo largo de *Las personas del verbo*, Gil de Biedma intenta objetivar el proceso de la creación poética, de una historia personal cuya finalidad es rescatarse a sí mismo de los esfuerzos de un régimen y una sociedad que lucha por controlar vidas y conciencias. Así, los lectores tenemos la oportunidad de acercarnos a la esencia de un 'ser' que vive literariamente como si fuera un ser real.

Para Gil de Biedma el poema se convierte en un medio que permite restituir el sentido de la vida, a través de hechos e imágenes que devuelvan: "de nosotros mismos una imagen única, inteligible y completa, desde el nacimiento hasta la muerte"⁶⁴. De este modo, **el texto se convierte en un simulacro del proceso de identidad**, a través de la figura del sujeto lírico como si se tratara de una proyección del mismo autor, a partir del recurso del desdoblamiento.

⁶⁴ Jaime Gil de Biedma. "Como en sí mismo, al fin". *El pie de la letra*. Crítica. Barcelona, 1994. p. 352.

2.1. El desdoblamiento como posibilidad para las voces poéticas

A través de la identidad del sujeto lírico, Gil de Biedma ostenta aspectos importantes de la existencia. Éste es quien le proporciona un conocimiento más profundo de su propia vida. Aunque en un inicio pareciera que el personaje es diferente al autor, éste toma elementos de su propia experiencia: sus miedos, sus rencores, sus deseos, sus desengaños, sus vivencias, objetivando la forma de relación que establece consigo mismo y con los demás. En suma, otorga credibilidad al ofrecer datos de su propia vida, lo que hace que el poema se vuelva portador de una **verosimilitud objetiva**. En palabras de James Valender: "El poeta se escribe y al escribirse, se inventa, se convierte en otro"⁶⁵. En ese otro, o mejor dicho en "esos otros", el autor termina finalmente por reconocerse, por encontrarse.

Una vez que se ha llevado a cabo esta identificación, cuando no hay frontera entre el poeta y su protagonista, cuando el 'parecer' ha hecho al 'ser', cuando 'Jaime Gil de Biedma' es creador y personaje, no hay más que inventar; el proyecto de identidad está concluido: "mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero

⁶⁵ James Valender. "Gil de Biedma y la poesía de la experiencia". *Litoral*. Málaga, 1986. p. 142.

en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba":⁶⁶

Yo me salvé escribiendo

después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.

Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica...*

A veces me pregunto

cómo será sin ti mi poesía.

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.

Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,

por cobardía, corrompiéndolos.⁶⁷

Al observar la técnica discursiva de este poema, se puede percibir que el autor, o su personaje, conversa con su voz poética, sobrepasando la idea de un simple soliloquio, pues en este ejemplo el sujeto lírico 'conversa' consigo mismo, se vuelve enunciador y enunciatario a la vez, con la finalidad, quizás, de ordenar sus ideas y dejar constancia de su existencia, del que fue y del que es.

En este simulacro de diálogo entre una y otra voz de un mismo sujeto lírico, está latente el desdoblamiento, como un aspecto vital del acto enunciativo de un individuo que necesita distanciarse de sí mismo para reconocerse; además, en esta distancia el sujeto se ve a sí mismo como si fuera 'otro'. Esto es una constante en el poeta; la voz, o las voces poéticas

⁶⁶ Jaime Gil de Biedma. *Las personas del verbo*. (Solapa)

⁶⁷ "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", p. 157.

indican que el sujeto se observa y analiza cual si fuera un espacio en el que se reúnen la vida y la experiencia de un ser en particular como parte de una realidad más profunda, como proceso de su identidad consigo mismo y con los demás:

[...] La voz, en efecto, es el *aparecer*; o el *comparecer* de la presencia, pues nos remite a un cuerpo como forma visible de un sujeto en el momento de constituirse como tal. La voz nos pone ante el sujeto presente –en tanto el sujeto es *éste que habla*- y sobre todo ante ese acto inaugural que lo constituye: el acto de la enunciación. Ese acto implica un desdoblamiento, una diferenciación original donde todo comienza porque la unidad da paso a la tensión que separa y reúne a los opuestos: (dicho simplificado) **el yo y el tú, el sujeto y el objeto, el cuerpo y el mundo.**⁶⁸

Al mismo tiempo, podemos intentar acercarnos a uno de los muchos sentidos que puede sugerir el título que Gil de Biedma diera a la totalidad de su poesía, *Las personas del verbo*, donde indirectamente se alude que en el proceso de identidad del sujeto hay una serie de caras o máscaras, e incluso de personalidades en sus distintas etapas de vida, mismas que van perfilando verso a verso los rasgos de su identidad. Digamos que en cada momento de la evolución del individuo, éste experimenta una distinta naturaleza que tiene que asumir para identificarse y aceptarse en su nueva condición:

Envejecer tiene su gracia.
Es igual que de joven
aprender a bailar, plegarse a un ritmo
más insistente que nuestra inexperiencia.
Y procura también cierto instintivo

⁶⁸ Raúl Dorra. *La retórica como arte de la mirada*. P y V. BUAP. México, 2002. pp. 10-11.

placer curioso,
una **segunda naturaleza**.⁶⁹

2.2. Encarnación de la voz poética: cuerpo como espacio

Gil de Biedma halla en el **sujeto un espacio poético**, donde la persona y el mundo se encuentran, se corresponden y se significan. Digamos que el sujeto, visto desde esta perspectiva, es el texto a interpretar. En su enunciación adquiere características que lo identifican, lo explican, lo individualizan, para sí y para los demás. De alguna manera, el discurso poético adquiere cuerpo y figura o, en palabras de Raúl Dorra: "De este modo **el cuerpo** no sólo hace figura sino que también, y sobre todo, **hace signo, convierte al mundo en texto**. De ahí que el arte de componer un texto sea equivalente al arte de formar un cuerpo".⁷⁰ Un cuerpo íntimo, confesional.

Esta relevancia del sujeto, visto como el espacio donde se genera la poesía, es la razón por la que Gil de Biedma ha logrado hacer que su experiencia personal adquiriera un sentido mucho más amplio, que trasciende más allá de su persona poética, como si se tratara de una extensión del mundo y su contexto a través de sus vivencias personales, situación que incluso permite que el lector reconozca algo de sí en las

⁶⁹ "Artes de ser maduro", p. 161.

⁷⁰ Raúl Dorra, *op.cit.*, p. 25.

diversas perspectivas que comparte el yo poético; se trata de otorgarle validez a la experiencia, es decir, de asumir el valor que adquirieren los hechos, las emociones, los espacios y las cosas en la vida de los individuos como parte de su personalidad y su modo de 'estar' en el mundo:

La vida a veces es tan poco
y tan intensa –si es tu gusto...
**Hasta el dolor que tú me haces
da otro sentido a ser del mundo.**

La vida, luego, ya es nosotros
hasta el extremo más inmundado.⁷¹

Por supuesto que este efecto, el de que el lector pueda encontrar alguna revelación de sí mismo a través del sujeto lírico, depende mucho de lo interesante y atractivo que pueda resultarle el personaje, y de lo real que éste pueda parecer, es decir, del grado de humanidad del sujeto; sin duda alguna éste es uno de los grandes aciertos de Gil de Biedma, lograr que el lector pueda interesarse por su **yo poetizado**, por su caracterización, sus actitudes y meditaciones ante las situaciones más cotidianas que revelan, a través de su mirada contemplativa, un mundo de significados y significaciones del diario transitar por la vida.

Al plantearse una revaloración de la identidad, se establece al mismo tiempo una revaloración de la vida en general, y por tanto de la poesía, como otro rasgo de modernidad y sus continuas autorrevisiónes. En *Las personas del verbo*, Lo **social** no consiste en el tema de los

⁷¹ “T’*introduire dans mon histoire...*”, p. 168.

desposeídos, sino en algo mucho más amplio: en la relación de hechos, cosas y situaciones, propias y ajenas; ahí radica el entramado de lo personal con lo colectivo, del individuo como parte de un todo. Se sostiene que en Gil de Biedma:

[...] hasta cuando trata el tema tradicionalmente íntimo del amor, la lectura de esta poesía pone en movimiento una serie de capas de vida social de su momento y de su país. [...] Gracias a esa distancia y a esa interiorización [...], gracias a su ironía y a su constante margen crítico, **el poeta ya no habla de lo social, sino en lo social**. Lo cual se parece más a ese viejo ideal moderno, sin duda puramente ideal, de dejar que hable lo social mismo.⁷²

No es solamente el morbo o el voyeurismo por el interés en la intimidad del otro lo que lleva al lector a simpatizar con el protagonista. La empatía se logra por la peculiar forma en que es caracterizado el "yo". El material poético es obtenido de la vida en la cual queda incluido lo íntimo y lo común, aun en aquellos poemas en que hay revelaciones sumamente íntimas. Éstas siempre están en concordancia con hechos sociales y externos, aquéllos que unifican al menos a una mayoría. Como ya hemos señalado, **lo social consiste en relacionar hechos** y no exclusivamente en el manejo de temas típicamente considerados como sociales.

La percepción de esta comunión entre lo individual y lo colectivo, la sensación de que a través de la voz del sujeto lírico está "hablando lo social mismo" es debido al **efecto** que produce en el lector el modo de expresión de la voz lírica, es decir **la impresión que deja el texto en el**

⁷² Tomás Segovia. "Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles", en *Ensayos / Actitudes / Contracorrientes*. UAM. México, 1988. p. 489.

ánimo del autor y del lector. Además, el poeta también se lee a través de su personaje; a partir del efecto se matiza y caracteriza la intención que hay en la recreación de determinada experiencia. Es ahí donde radica su eficiencia al transmitir lo que ocurre en el poema, pues el poeta parte del efecto que quiere producir en la 'peculiar manera de significar' los hechos a través de la voz lírica.

Gil de Biedma en *Las personas del verbo* concede a la 'persona' el 'don del verbo', aspecto que otorga relevancia a la voz como un rasgo innegable de identidad y modos de presencia del individuo. En el acto de una persona hablando:

[...] el sentido cobra forma en la reunión, innumerable, incesante, de elementos sensibles cuyo desencadenamiento y cuya movilidad reconocen un origen: el cuerpo y más precisamente **la voz en tanto materia** que toma forma en la medida en que es un **desprendimiento del cuerpo**, cuerpo que se autoexpulsa y se convierte en una vibración que señala la presencia de uno: esto es la **presencia del sujeto**⁷³.

De este modo, en la poesía de Jaime Gil de Biedma, al igual que en los monólogos dramáticos más característicos, hay una importancia esencial del sujeto lírico como hablante, como un 'ser' que va reafirmando poco a poco su personalidad a través de su modo de expresión, y también, por qué no, como vehículo para las opiniones del poeta. El sujeto se hace entender mediante la voz, que pertenece tanto al cuerpo como al alma.

⁷³ Raúl Dorra, *op.cit.*, p. 10.

Para abundar sobre este tema se sugiere la consulta del siguiente texto: Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*. Taurus, Madrid, 1991.

2.3. Las voces poéticas en las etapas de la vida del sujeto lírico

Es importante reconocer que es a través de sus textos como se explicitan los principios poéticos en los que se basa la obra de Gil de Biedma, por los cuales se puede corroborar lo crucial de la presencia del sujeto y de sus vivencias, como ente que motiva y justifica el acto poético.

Las personas del verbo es un modelo de cronología y trayectoria sentimental del sujeto lírico; una suerte de perspectiva donde el poeta observa su proceso de vida a lo largo de la evolución en el tiempo que representa cada poema, pues la forma de escribir y de concebir un poema, y proyectar una vivencia dentro del mismo, no es igual en la juventud, en la edad adulta o en la vejez. En particular tres de sus poemas pueden servir como introducción, prólogo y epílogo del proceso de identidad, y al mismo tiempo como símbolo de los cambios de la creación poética a través del tiempo, como reflejo de la transformación del pensamiento y del aprendizaje obtenido en el transcurso de la existencia: "Arte poética", "El juego de hacer versos" y "Canción final". Éstos se pueden entender como síntesis del sentido de la totalidad de su obra poética y de su proclama estilística.

Ahora bien, considerando además que muchos de sus poemas se ajustan a la llamada poesía en prosa y que en ella hay mucho de relato, dichos textos funcionan a la vez como planteamiento, desarrollo y

desenlace de la historia que se cuenta, que es la historia del propio poeta, la elaboración de su propio mito.

Si se considera *Las personas del verbo* en su conjunto como el historial de la vida del protagonista, un itinerario por las tres fases más significativas de una vida, cada etapa (o capítulo del libro) queda **individualizada por una actitud y un tono** propios de cada una de las distintas perspectivas que la voz poética va adquiriendo con el paso de los años. La primera etapa, bajo el título de *Compañeros de viaje*, sección en la que se incluye "Arte poética", es un apartado donde el hablante hace un recuento de sus experiencias de infancia bajo el contexto de la guerra civil, y de adolescencia, ya en la posguerra. Aquí el protagonista evoca, se expresa en un tono más emotivo y melancólico como forma característica de asimilación de los hechos en la primera edad:

Mi infancia eran recuerdos de una casa

con escuela y despensa y llave en el ropero,
de cuando las familias
acomodadas,

como su nombre indica,
veraneaban infinitamente

[...]

La vida, sin embargo, tenía extraños límites

y lo que es más extraño: una cierta tendencia
retráctil.

**Se contaban historias penosas,
inexplicables sucedidos**

dónde no se sabía, **caras tristes,**
sótanos fríos como templos.⁷⁴

⁷⁴ "Infancia y confesiones", pp. 49-50.

La segunda parte corresponde al libro *Moralidade*", que cierra con "El juego de hacer versos". En este apartado se relatan las experiencias de la segunda edad, del hombre adulto, en un tono más reflexivo, crítico y combativo, en señal de su inconformidad con la dictadura y de su madurez intelectual. En esta segunda etapa de la vida, el protagonista manifiesta un grado importante de conciencia como arma en la salvación de su identidad y como elemento crítico de la realidad de España:

Definitivamente
parece confirmarse que este invierno
que viene, será duro.

Adelantaron las lluvias, y el Gobierno,
reunido en consejo de ministros,
no se sabe si estudia a estas horas
el subsidio de paro
o el derecho al despido,
o si sencillamente, aislado en un océano,
se limita a esperar que la tormenta pase
y llegue el día, el día en que, por fin,
las cosas dejen de venir mal dadas.

En la noche de octubre,
mientras **leo entre líneas** el periódico,
[...]

**Y he pensado en los miles de seres humanos,
hombres y mujeres que en este mismo instante,
con el primer escalofrío,**
han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones,
por su fatiga anticipada,
por su ansiedad para este invierno,⁷⁵

⁷⁵ "Noche triste de octubre, 1959", pp. 84, 85. Durante la dictadura estaba prohibido decir en público "hay mal tiempo", justamente por el doble sentido al que se presta la frase, ese mismo doble sentido que utiliza Gil de Biedma en este poema refiriéndose a la helada que se avecina y a la crisis del país.

La conclusión de *Las personas del verbo*, se da con el libro de *Poemas póstumos*, que culmina con "Canción final". Es la sección en la que el autor se identifica finalmente con su yo lírico, pues por primera vez aparece el protagonista como claro homónimo del poeta –"Contra Jaime Gil de Biedma">>, <<"Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma"- Por ello, el proceso de la invención de la identidad culmina con el suicidio simbólico del sujeto lírico, de ahí el título.

En la inmolación del protagonista, se plantea el divorcio imaginario entre el sujeto y su vida, con lo que éste confiesa que ha sido sobrepasado por la vida, o bien, que no la comprende. Y aunque se trata de un acto violento, en esta alegoría del suicidio del homónimo del poeta, se adivina el final de una crisis existencial, de alguna forma el autor finalmente termina identificándose con su personaje en señal de que al fin está en paz consigo mismo. El conflicto interno queda resuelto simbólicamente en la eliminación del sujeto lírico:

*

A duras penas te llevaré a la cama,
 como quien va al infierno
 para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
 tropezando con muebles
 a tientas, cruzaremos el piso
 torpemente abrazados, vacilando
 de alcohol y de **sollozos reprimidos.**
 Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
 y la más innoble
 que es **amarse a sí mismo.**

**

**En paz al fin conmigo,
puedo ya recordarte**

no en las horas horribles, sino aquí
en el verano del año pasado,
cuando agolpadamente
-tantos meses borradas-
regresan las imágenes felices
traídas por tu imagen de la muerte...⁷⁶

En este capítulo, que corresponde a la tercera edad del hablante, digamos que se trata de la última fase de su existencia. Notamos un tono melancólico ante el pasado y un profundo sentimiento de angustia, fracaso y resignación ante la conciencia de la muerte, ante la aceptación de la guerra perdida, en dos sentidos, la de 1936 y la del paso del tiempo.⁷⁷

No hay que dejar de lado que, para esas fechas, (*Poemas póstumos*, como texto independiente, se publicó en 1968), ese ánimo que percibimos en la voz poética era el mismo que el que dominaba en la sociedad española: se había perdido toda esperanza de cambio en la situación de España; los que aún tenían conciencia, sabían que lo único que iba a alejar a Franco del poder era la muerte; y aun así, no había promesa de cambio, pues el que se perfilaba como su sucesor, el almirante Carrero Blanco, se decía era más franquista que Franco.⁷⁸

⁷⁶ “Contra Jaime Gil de Biedma”, “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, pp. 146, 155.

⁷⁷ (Ver II-11).

⁷⁸ En Madrid, el 20 de diciembre de 1973, poco antes de las 10 de la mañana, Carrero Blanco es asesinado; ETA hizo explotar su auto.

2.4. Actitud verbal: un modo personal de expresión

El título del libro, *Las personas del verbo*, también encierra elementos clave de su poética, en donde se hace alusión al modo de expresión como elemento que define la personalidad y el carácter del sujeto hecho de experiencias; se trata de la identificación del hablante con su **estilo personal de expresión**, es decir con su matiz y su **actitud verbales**: es aquí donde se traduce el estado anímico del hablante.

Consideremos que etimológicamente el término 'verbo'⁷⁹ significa también 'palabra', y si retomamos el 'verbo' en su acepción morfológica, como término que incluye persona, número, tiempo y modo; parecería que Gil de Biedma establece a través de la voz poética la relevancia de la palabra puesta en acción, es decir, del diálogo, de la conversación. Tal vez esta situación puede justificarse porque, como dice Antonio Tabucchi a propósito del verbo:

[...]El hombre empieza a ser criatura humana cuando habla. La voz es una potencia fundamental de la criatura humana, es el principio vital. En el Evangelio de San Juan se dice que "en el principio era el Verbo", y el Verbo es la vida. Por lo tanto la voz tiene casi un poder creador. Gracias a la voz los hombres empiezan a

⁷⁹ Es probable que, desde las antiguas reflexiones sobre el lenguaje "verbo" haya sido considerada la palabra por excelencia. Platón le confería un valor fundamental en el juicio lógico. Para Aristóteles era el signo de lo que se dice sobre algo. Sin olvidar que en la *Biblia* se sugiere la corporeidad de la palabra en los siguientes términos: *Al principio fue el verbo, y el verbo se hizo carne*, origen de la humanidad.

Desde una visión psicolingüística, el "verbo" se relaciona con la posibilidad de enunciar lo dinámico; y gramaticalmente hablando, el "verbo" no sólo contiene persona, número y modo; su significado léxico indica estados o procesos que se predicen de otra palabra, y simultáneamente funciona como predicado de una oración refiriéndose a un sujeto.

contarse a sí mismos, y a narrar su manera de ver la vida mucho antes que la escritura.⁸⁰

Y retomando algunas palabras de Raúl Dorra, la voz nos pone ante el sujeto, éste se hace presente a través de la misma, es una forma de existir socialmente, y en la actitud implícita en el modo de expresión de la voz lírica, indudablemente hay una exhibición de valores. Entonces, es la 'palabra' o el 'verbo' articulado lo que confiere a la voz poética el grado de humanidad en el mundo, y la expresión directa de su percepción de la realidad. Es a través del poder de dicha palabra que el poeta se escribe e identifica con su momento histórico. La palabra se vuelve así una necesidad vital en el poema, no sólo como vehículo de expresión y de comunicación, sino como medio por el cual podemos objetivar nuestra conciencia sobre el mundo y nuestra propia vida:

Y los poemas son
un modo que adoptamos
 para que nos entiendan
 y que nos entendamos

Lo que importa **explicar**
es la vida, los rasgos
 de su filantropía,
 las noches de sus sábados.⁸¹

⁸⁰ Entrevista a Antonio Tabucchi por Leonardo Tarifeño. "La literatura nunca explica nada", *El Ángel, Reforma*. 20 de octubre de 2002.

⁸¹ "El juego de hacer versos", p. 139.

2.4.1. *Las personas del verbo: una actitud ante la vida*

La **vida**, aspecto de la existencia que va más allá de lo privado e íntimo, es goce, voluptuosidad, sensualidad, placer. (A la vez que se atiende al momento histórico). Esta palabra se convertirá en uno de los tópicos de la poesía de Gil de Biedma, y es prácticamente una constante a lo largo de la lectura de *Las personas del verbo*: la reiteración de la misma en múltiples poemas supera la monotonía del tema para plurisignificarla, ya que ésta no se puede definir de una sola manera. Es algo sumamente complejo y el poema nace de una necesidad de entenderla y captarla en esos momentos en que ésta adquiere un sentido especial.

No es extraño que al leer algún poema tengamos la sensación de estar "leyendo" una fotografía o una representación pictórica, pues con mucha frecuencia el sujeto lírico da la impresión de que él mismo se enfoca en un espacio bien delimitado. A través de su propia imagen, éste establece una dicotomía existencial entre la imagen de lo que es y de lo que cree ser; y al mismo tiempo, reencuentra en la imagen de sí mismo al hermano familiar, -digamos que esta forma de verse a sí mismo es la parte visual del desdoblamiento-, con el fin de captarse en un significativo instante de vida:

En el jardín, leyendo,
la sombra de la casa me oscurece las páginas

y el frío repentino del final de agosto
hace que piense en ti.⁸²

La poesía es finalmente la transmisión de la '**actitud** ante la vida' que ha transcurrido, un intento para 'no morir del todo', esta actitud nace de un momento revelador, en que el sujeto cae en la cuenta de la importancia y el valor de lo que ha sido su vida, es decir, de sus experiencias:

Es sin duda el momento de pensar
que el hecho de estar **vivo** exige algo,
acaso heroicidades –o basta, simplemente,
alguna humilde cosa en común

cuya corteza de materia terrestre
tratar entre los dedos, con un poco de fe?
Palabras, por ejemplo.
Palabras de familia gastadas tibiamente.⁸³

Una vez más, la unión palabra-vida aparece como una obsesión poética. Es a través de la palabra que nos reconocemos y logramos finalmente captar los rasgos de nuestra identidad, ya que una cosa es la idea que tenemos de nosotros mismos y otra la que se nos revela al concientizar el camino andado, por muy trágica y dolorosa que esta identificación, o reconocimiento pueda resultarnos.

Es la 'palabra', puesta en acción por la voz lírica, el mecanismo por el cual el sujeto se introduce en la vida, ya sea a través de la parte más

⁸² "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", p. 155.

⁸³ "Arte poética", p. 39.

personal e íntima que pueden revelarles sus 'heroicidades', o bien a través de los aspectos de la vida en común -"alguna humilde cosa común"-. En este sentido, la poesía de Gil de Biedma presenta una realidad íntima acorde con su momento histórico.

Ahora bien, si consideramos el asunto de la palabra como conformadora de un lenguaje poético que se compromete con las circunstancias personales e históricas, el poema toma otra fisonomía. Pensemos, por ejemplo, que algo tan vital como la palabra se controlaba y censuraba en la posguerra. Tomado en cuenta esto, la poesía de Gil de Biedma bien podría funcionar como un espacio alterno y libre para la expresión del sujeto poético. Libre porque el poema podía hablar desde esa otra realidad de manera ambigua que escapara a los ojos de la censura; libre porque el poeta puede rebelarse ante los sistemas establecidos estructurando su poema, su conciencia, su mundo, de acuerdo a sus necesidades emocionales e ideológicas.

Visto así, el poema se vislumbra como un universo de infinitas posibilidades expresivas, donde cualquier personaje y actitud tienen cabida, ya sea el retrato de una persona solidaria con causas políticas comunistas -"Un día de difuntos"-, o bien como una voz en **actitud retadora** ante la moral asfixiante de la posguerra, que habla desde un cuarto de hotel de paso con su amante -"Albada"-. Sin el temor a ser fusilado, encarcelado o castigado, el autor busca sentirse más libre a

través de su personaje lírico, incluso al grado de desaparecerlo a través del suicidio –“Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”-. En este acto, el personaje, más allá de las razones anímicas que pueda tener, es la evidencia de un sujeto que lleva el hilo de sus emociones hasta las últimas consecuencias eligiendo libremente su destino.⁸⁴

2.4.2. Las personas del verbo: el diálogo como acto poético en Gil de Biedma

Las 'heroicidades' y 'cosas comunes' de las que habla Gil de Biedma en "Arte poética", implican la propuesta de una poética que amalgame literatura y vida; y en consecuencia, el lenguaje destinado a expresar dicho sincretismo debe otorgar la misma relevancia tanto al lenguaje puramente literario como al coloquial; de ahí que muchos poemas de *Las personas del verbo* nos den la sensación de un lenguaje poético que se aproxima a la lengua hablada.

⁸⁴ El que Gil de Biedma haya resuelto terminar con su personaje a través del suicidio, implica por un lado una postura como dueño de su destino, y al mismo tiempo un acto de insubordinación a la censura; en la dictadura había un férreo control en la temática de la literatura, el teatro y el cine; se prohibían temas sobre conflictos sociales, enfrentamientos de clases, quebrantamiento de la autoridad paterna, críticas al Estado y la Iglesia, adulterio, y por supuesto, el suicidio. La censura podía ceder en ciertos casos, siempre y cuando hubiera un final moralizante. Un caso real que puede servirnos de ejemplo es el del cineasta Juan Antonio Bardem, y aunque el tema no es el del suicidio, es importante observar hasta qué grado se manipulaban los temas prohibidos. El filme de Bardem *Muerte de un ciclista* (1955) es un fiel retrato de lo que ocurría en la posguerra: el egoísmo de la clase dirigente, el conformismo de la clase media, las revueltas estudiantiles, la represión policial, corrupción, etc; todo esto visto desde la historia de una pareja de adúlteros. La censura franquista de guiones y representantes de la iglesia se opuso al desenlace original de la película, donde los protagonistas recomponían sus vidas; para que Bardem pudiera exhibir su filme, a su pesar, tuvo que cambiarlo, propuso hasta once finales, todos ellos con tendencia moralizante. En la versión definitiva los "adúlteros" pagan su crimen y ambos mueren al final de la historia, cabe señalar que ninguno de los protagonistas se suicida, sino mueren a causa de un tercero.

El uso poético del lenguaje coloquial, el de las conversaciones cotidianas, o en palabras de Gil de Biedma, de "las palabras de familia gastadas tibiamente", de alguna manera nos hace pensar en el sujeto lírico como portavoz de un sentir colectivo. Y es que no se trata exclusivamente de introducir simple y llanamente el idioma propio de la conversación a la poesía, se trata, como bien ha señalado Maiakovski en *Cómo se hacen los versos*, de extraer la poesía que puede haber en una conversación, o, mejor dicho, la conversación que es en sí poesía, se vuelve pensamiento hablado. Y para ilustrarlo desde la perspectiva de otro poeta, T. S. Eliot, con quien Gil de Biedma sentía mucha afinidad, la "poesía sigue siendo una persona que habla a otra" y "toda revolución en poesía reivindica que es una vuelta al habla cotidiana".⁸⁵

Con esto automáticamente se otorga una importancia relevante al lector, como interlocutor que complementa el acto poético del habla. Se vuelve así intérprete directo y necesario para determinar el registro del tono de la voz poética que dialoga con su 'yo'. El poema se vuelve confesión y, más que monólogo, es diálogo en el que a partir de una pretendida oralidad se rompe el espacio: el poema que antes era entendido por su obligado artificio y esteticidad, se vuelve cercano e íntimo; el lector se vuelve cómplice de las palabras que llegan directo.

⁸⁵ Citado en Javier Pérez Escohotado, *op.cit.*, p.15.

Esta forma de concepción poética que el poeta catalán pone en práctica en *Las personas del verbo*, nos hace pensar en las palabras de Wordsworth cuando escribía sus *Lyrical ballads*, sin duda alguna otra de las muchas influencias a considerar en la obra de Gil de Biedma:

El principal objetivo, pues, que me propuse con estos poemas fue **escoger incidentes y situaciones de la vida ordinaria y relatarlos o describirlos** enteramente en la medida de lo posible, **en un lenguaje seleccionado de entre aquél que realmente se usa entre seres humanos**. Ya que dicho lenguaje, surgido de experiencias repetidas y sentimientos normales, es un lenguaje más permanente y mucho más filosófico que aquel otro que en su lugar utilizan los poetas, los cuales creen que ellos y su arte adquieren más honor en la medida en que se alejan de las simpatías de los hombres y se permiten modos de decir arbitrarios y caprichosos, cuya sola finalidad es alimentar gustos y apetitos volubles de su propia creación.⁸⁶

El diálogo humaniza, y aquellas palabras que se comparten en las tertulias resultan ser reveladoras, en lo personal, en lo social y en lo intelectual. De los poemas que estructuran *Las personas del verbo*, un considerable número encontró de hecho su origen en alguna conversación, y resaltan la importancia de la misma ya desde el título o desde la situación anecdótica de poyesis revelado: "Piazza del popolo", "Pandémica y celeste", "Conversaciones poéticas", "Conversación".⁸⁷

A través del diálogo narramos nuestras inquietudes, dudas, miedos; en la intimidad confesamos -o nos confesamos- la parte más oscura de

⁸⁶ Citado en: Emilio Barón, *op.cit.* p. 80.

⁸⁷ "Piazza del popolo" es un poema cuyo origen se remite a una conversación que Gil de Biedma sostuvo en Roma con María Zambrano; de hecho es el único poema de *Las personas del verbo* en donde se explicita la identidad de la voz lírica, a través de una acotación al inicio del poema: (*Habla María Zambrano*). Por su parte, "Pandémica y Celeste, además de recrear un diálogo de amor y sobre el amor, es un poema que surge de una charla con Luis Marquésán y Jaime Salinas; Jaime Gil de Biedma quería demostrar a sus amigos que las dos clases de amor eran perfectamente compatibles.

nuestra conciencia, de ahí ese **tono narrativo**, tan frecuente en *Las personas del verbo*. Como entes humanos hay una necesidad de diálogo con los demás y con nosotros mismos. La conciencia exige su momento de comprender y aclarar lo que ha sido la vida. Desde el instante en que somos portadores de la palabra, narramos para entender, consciente o inconscientemente. Gil de Biedma, en el diálogo consigo mismo o con los demás, va descubriendo la 'levedad creativa del habla':

[...] la literatura nunca explica nada. En todo caso es una luz que enciende esa ilusión, esa tentativa por comprender. Es más una sospecha, una intuición... Y bueno, por lo menos el esfuerzo de contar la vida; y contar la vida es una manera de entenderla. Porque si no nos la contamos, la vida en sí no tiene un rumbo, ni una fisonomía, ni una geometría; la vida es lo que pasa, y un intento por comprenderla es formularla en términos narrativos. Esto ocurre con todos nosotros hasta a nivel cotidiano: por la noche cuando nos acostamos, tratamos de entender el día contándonos lo que pasó. Porque si no nos contamos la vida, es imposible entenderla.⁸⁸

2.4.3. Lo melancólico-elegiaco: actitud del desengaño

En esa misma tónica, Antonio Tabucchi señala que la "literatura es una tentativa por comprender", y Gil de Biedma por su parte, trata de mantener esta misma **actitud de fe** ante el lenguaje que estiliza su literatura, "cuya corteza terrestre/tratar entre los dedos, con un poco de fe?". En la interrogación retórica que cierra este verso queda sin embargo implícita la duda de que el hecho de poner ese grado de confianza en su

⁸⁸ Antonio Tabucchi, *op.cit.*

escritura no implica que todas las expectativas se cumplan. Por eso, Gil de Biedma cuando 'elimina' simbólicamente a su personaje poético ha decidido terminar de tajo con ese acto de fe, acabar también con su vida como poeta:

[...] me di cuenta que el haber hecho poemas que estaban bien no me servía para nada en cuanto a aprecio y estima de mí mismo, que estaba absolutamente en pelotas, es decir, perdí la fe en la poesía como actividad que le ayuda a uno mismo a llegar a construirse y a llegar a ser...⁸⁹

Esta idea de la inutilidad final de la poesía también está manifiesta en el poema que cierra el libro, a modo de testamento y conclusión, 'Canción final', y es el final en el sentido extenso de la palabra: el protagonista inventado ya no existe. Al suicidarse, el espacio poético también desaparece; se vuelve una forma simbólica de hacer patente el vacío existencial del hombre moderno y del sujeto histórico en la España franquista. Gil de Biedma no escribe más poemas después de éste. La actitud de desencanto que se percibe en este texto nos recuerda a Baudelaire, quien comparara sus poemas con "flores del mal":

Las **rosas de papel** no son verdad
y queman
lo mismo que una frente pensativa
o el tacto de una lámina de hielo.⁹⁰

⁸⁹ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Carme Riera. "Escribir fue un engaño". *Libros. El País*. Madrid, 14 de enero 1990. p. 2.

⁹⁰ "Canción final", p.174.

En este aspecto radica la honestidad del artista, no solamente en tratar de ser fiel a su experiencia y a sus ideas; seguir escribiendo cuando se ha llegado a tal conclusión, haría que el poema 'sonara a falso'. Ahora bien, aunque la poesía le haya resultado al poeta un engaño, también fue ese acto de fe el que le hizo emprender la aventura de la búsqueda y llegar a una conclusión de tal experiencia, es decir, aunque "escribir fuera un engaño", no fue algo inútil:

tratar con el idioma
como si fuera mágico
es un buen ejercicio,
que llega a emborracharnos.⁹¹

Por otro lado, esta **actitud de deseo y desengaño** que manifiesta Gil de Biedma en cuanto a su actividad de escritor, se prolonga al tema del paso del tiempo, de la conciencia de que, hágase lo que se haga, éste no se detiene. Y considerando, además, que la poesía se justifica porque lo que importa es "explicar la vida", el desengaño se agudiza al descubrir que ésta se mueve siempre entre en dos situaciones contrapuestas, entre la efímera felicidad de ciertos momentos y la violenta realidad de todos los días. No hay que olvidar que la situación de la España del medio siglo realmente era difícil.

Posiblemente el constante **tono elegiaco** que se percibe en la mayoría de sus poemas se genera no sólo porque al poeta le torture el

⁹¹ "El juego de hacer versos", p. 139.

paso del tiempo, sino porque la batalla perdida de antemano contra éste es universal: todos y todo, sin excepción, lo animado y lo inanimado, padecieron, padecen y padecerán sus estragos. Además, se suma el clima de muerte que se agudiza en los primeros veinte años del régimen: el tono elegíaco está así acorde con la situación de España, en donde tan sólo en la guerra hubo casi un millón de muertos, sin contar las innumerables ejecuciones que se llevaron a cabo hasta el final de la dictadura.

Actualizar el pasado a partir de la memoria equivale a la actualización de las emociones, a reconocer la validez de la experiencia, de lo aprendido durante el camino recorrido, a buscar el rumbo y las diversas caras y formas que va tomando la vida. Implica la búsqueda de datos que le permitan al sujeto reconstruir y dar sentido a su existencia. El pasado marca la diferencia con el presente y permite configurar esa conciencia crítica que caracteriza el pensamiento del hombre moderno.

La pérdida de un bien en la que el transcurso del tiempo ha sido cómplice, juventud o amor, genera el característico **tono melancólico o nostálgico** presente en la mayor parte de los poemas que estructuran *Las personas del verbo*. La **nostalgia** es la fuente de donde brotan los poemas, sobre todo en el 'joven poeta':

*

La **nostalgia** del sol en los terrados,
 en el muro color paloma de cemento
 -sin embargo tan vívido- y el frío
 repentino que casi sobrecoge.

**

Con la primera muda,
 en los **años nostálgicos**
 de nuestra **adolescencia**,
a escribir empezamos.⁹²

Es pertinente hacer una pequeña aclaración referente a la primera estrofa antes citada. Con estos versos abre el poema "Arte poética" que, como hemos señalado anteriormente, es el primero de los tres poemas que funcionan como ensayo literario, en los cuales Gil de Biedma expone la estilística de su poética.

Tomando en cuenta lo anterior, es significativo el hecho de que la palabra nostalgia sea con la que se inicia el primer texto. Sobran las explicaciones, el mensaje está implícito en el lugar que ocupa el vocablo, la poesía se origina de ese sentimiento que nace de la pérdida, de ese 'fervor caído' que se va acentuando día a día en el ser humano, por la pérdida de la fe y el vacío de que es preso el hombre moderno. Recordemos que desde el inicio del siglo XX, Europa no conoce otra historia más que la de dos guerras mundiales, y un añadido para España, la guerra civil y un constante estado de guerra desde el término de la misma.

Además, el asunto de la melancolía es considerado como el 'mal del siglo': el siglo XX se caracteriza por la crisis existencial y por ende de identidad; trasciende fronteras, es el modo en que los seres humanos de la

⁹² "Arte poética", "El juego de hacer versos", pp. 39, 138.

nueva era sienten el mundo. Edgar Allan Poe plantea, por ejemplo, en su *Filosofía de la composición*, que **la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos**. De manera especial la adolescencia es considerada, no sólo por Gil de Biedma, como el primer manantial de la sensualidad verbal. Es posiblemente la época en que los seres humanos respondemos a los avatares de la vida en forma más emotiva y sentimental. En la poesía no se vive del pasado, se evoca y se versa sobre él, pero desde el presente del yo lírico, manifiesto a través del contraste del tono y la actitud, de otro modo no habría nostalgia o tono melancólico en la expresión poética.

La nostalgia adquiere poderes, nos deja indefensos ante el pasado, todo aquello que configura nuestra vida anterior: sonidos, lugares, colores, aromas, sensaciones, adquieren a través de la contemplación y de ese "frío repentino que casi sobrecoge" una fuerza que nos arrastra, nos desnuda, nos muestra las fracturas y las marcas imborrables que ha dejado el tiempo. En el protagonista de *Las personas del verbo* hay un deseo por asimilar los orígenes de su nostalgia, pues a través de ella puede comprender y explicar muchas cosas. La nostalgia es un elemento fundamental en el artificio poético, pues vistas las cosas a través de ella, el tiempo y el espacio aparecen distorsionados, y es en dicha transfiguración donde se extrae el sentido y la importancia de lo vivido, de la experiencia en sí.

El deseo tiene como verdugo al 'tiempo', por su constante movimiento que hace que cualquier intento de felicidad sea efímero, por el abismo que hay entre el deseo y las conquistas obtenidas a lo largo de la vida, y por el momento histórico que se encargará de enseñarle al poeta esa misma lección:

La manera que tiene
sobre todo en verano
de ser un paraíso.
Aunque, de cuando en cuando,

si alguna de esas noches
que las carga el diablo
uno piensa en la historia
de estos últimos años,

si piensa en esta vida
que nos hace pedazos
de madera podrida,
perdida en un naufragio,⁹³

2.4.4. Actitud irónica: fuerza creadora de la contradicción

Es a través de una dialéctica natural de antagonismos, principio y fin, apogeo y ocaso, pasado y presente, deseo y realidad, sentimiento y reflexión en que surgirá otro recurso expresivo importantísimo y muy característico de la poesía de Gil de Biedma: la **ironía**, como eje regulador entre la emoción y la razón, como conciliadora de lo irreconciliable,

⁹³ "El juego de hacer versos", pp.139-140.

relacionada directamente con el **conflicto** del sujeto, que es a fin de cuentas el que pone en movimiento y da pie a que el poema exista. Lo que ocurre en el poema es la objetivación de este conflicto que nace por la necesidad de explicarse 'algo'. Gil de Biedma a través de su poética exploró "su propia experiencia como hombre, como poeta y como sujeto situado en unas circunstancias históricas que denunció insistentemente".⁹⁴ El distanciamiento irónico fue el lenguaje que le permitió al poeta catalán expresar, con mayor precisión, la conciencia de un individuo que se sabe parte de un mundo fragmentado y ambiguo.

La actitud irónica que se percibe en la expresión poética, dota de ambigüedad todo lo que toca. En la literatura nace con la ventaja de dejar abierto todo un mundo de significados, y aquella que se desprende de la vida inmersa en la historia deja claro que los seres humanos somos contradictorios por naturaleza, a veces con resultados catastróficos, como una guerra fratricida en que el padre puede asesinar o denunciar al hijo por tener ideas o ideales contrarios a los suyos. La ironía como recurso expresivo es así intento por encontrar una lógica a aquello que parece no tener sentido, un modo de entender 'algo' inquietante que exige reflexión y que no puede ser explicado con claridad, pues no hay verdades absolutas:

⁹⁴ Dionisio Cañas, "Moral y máscara del canto". *La cultura. El País*. Madrid, 12 de enero de 1990. p. 28.

La *Eironeia* socrática arraiga en esa condición humana que nos otorga conciencia de que en el fondo, nada podemos saber ni expresar con adecuación plena. Entre el absoluto no saber y creer saber, aparece la ironía como una tensión que da origen al modo lingüístico de la interrogación. La interrogación es ignorancia a sabiendas, ya que todo el que interroga ignora y sabe, al mismo tiempo algo. Tanto Collingwood como Gadamer han visto en el preguntar, que es la expresión primera de la ironía, la fuente de la lógica y del discurso. [...] todo conocer humano, es decir todo conocer, es cultura, interpretación, desviación y manipulación de sentido: ironía.⁹⁵ (Sobre todo en la conciencia moderna).

*

[...]Cada mañana
trae, como dice Auden, verbos irregulares
que es preciso aprender, o decisiones
penosas y que aguardan examen.

**

Tras el muerto en el estanque,
tras el fantasma en el huerto,
tras la señora que baila
y el hombre que bebe obseso,
tras la expresión de fatiga,
la jaqueca y el lamento,
**existe siempre otra historia
que no es jamás la que vemos.**

Tras la clara voz que ocultan
las tapias del monasterio,
tras los carteles de cine,
tras el olor de los setos,
tras las partidas de naipe,
la tos, las manos, el beso,
**hay siempre una clave privada,
hay siempre un secreto perverso.**⁹⁶

Los mecanismos por los cuales el sujeto puede manifestar **actitudes**
irónicas ante diversas circunstancias, sociales o personales, literarias y

⁹⁵ José Luis Ramírez. *La existencia de la ironía como ironía de la existencia*. Edición electrónica de la Universidad de Barcelona: (<http://www.ub.es/geocrit/sv-63.htm>)

⁹⁶ "De ahora en adelante", "Auden's *at last the secret is out...*", pp.59, 102.

conversacionales, son múltiples; sin embargo la razón de ser de la ironía es siempre la misma: la **contradicción** continuamente acechando la conciencia, y la vida.

La ironía, conformada por la **duplicidad de tonos y actitudes** que objetivarán los constantes conflictos del protagonista de *Las personas del verbo*, también destaca en ese "juego que no es un juego", en donde el sujeto se resiste a tomar en serio algo que en el fondo enfrenta con mucha gravedad, ya que en cada poema **él se apuesta**. Esta **actitud irónica**, de afirmación y negación visualizada en el verso, es la misma que va labrándose un importante espacio a lo largo del libro, al grado de convertirse en un aspecto constante y característico en la obra de Gil de Biedma. Lo que se pretende lograr con este tipo de actitud es poner un freno a las emociones, perfectamente bien sugerido en esa tensión que se percibe en "ser o no ser", ya que dejarse arrastrar demasiado por la pasión pone en peligro la objetividad y el equilibrio del poema. "Ser y no ser un juego", dialéctica de la existencia planteada por Shakespeare en el pasado, deja una puerta abierta para lo lúdico y lo serio, la emoción y la reflexión, la simpatía y el juicio, la experiencia y la idea, lo subjetivo y lo objetivo, en una palabra, para la búsqueda del equilibrio entre la evidencia y el lirismo, un recurso eficiente para asentir al mismo tiempo a la emoción y a la claridad:

El juego de hacer versos
-que no es un juego- es algo
parecido en principio
 al vicio solitario.
 [...]
 El juego de hacer versos,
que no es un juego, es algo
 que **acaba pareciéndose**
 al vicio solitario.⁹⁷

En estas dos estrofas que abren y cierran este “juego que no es un juego” está implícita esta idea de la contradicción, el equilibrio de contrarios, la ambivalencia de la identidad que, llevada al plano personal de la evolución del sujeto lírico, refleja su particular visión del mundo y de sí mismo. En la mayoría de los casos es llevada al extremo de una corrosiva sátira que pone de manifiesto el vaivén de antagonismos de que es preso, estado que define la situación del conflicto interno, la sensación de que todo reino placentero es efímero, y que la realidad pocas veces corresponde al deseo, postura que Gil de Biedma mantiene hasta el final de su obra y por tanto hasta el final de su vida poética:

*

Las rosas de papel **no son** verdad
 [...]
 Las rosas de papel **son**, en verdad,

**

Se olvida
pronto, se olvida el sudor tantas noches,
 la nerviosa ansiedad **que amarga el mejor logro**
llevándonos a él de antemano rendidos
sin más que ese vacío de llegar,
 la indiferencia extraña de lo que ya está hecho.

⁹⁷ “El juego de hacer versos”, pp. 138, 140.

Porque en amor también
 es importante el tiempo,
 y dulce, de algún modo,
 verificar con mano melancólica
 su perceptible paso por un cuerpo
 –mientras que basta un gesto familiar
 en los labios,
 o la ligera palpitación de un miembro,
 para hacerme sentir la maravilla
 de aquella gracia antigua,
fugaz como un reflejo.⁹⁸

Escribir poemas es algo parecido “al vicio solitario”, dice Gil de Biedma en “El juego de hacer versos”, este verso por sí mismo lleva implícita la ironía, la sátira y la ambigüedad, es decir, hacer versos es algo parecido a una sensación efímera de ‘autoplacer’ sin amor, **un modo de sentirse a uno mismo**, un acto simbólico por la necesidad de estar en plena intimidad con el ‘yo’, el deseo de la compañía y la realidad de la soledad que el acto mismo conlleva. El ‘vicio’ de la masturbación también empieza como un juego y el objetivo de ésta es la búsqueda de placer. Lo trágicamente irónico del hecho está en que al final de la misma se sigue estando solo, y posiblemente el vacío sea más grande.

[...] el placer solitario confronta con el vacío: no hay otro cuerpo, y el propio es sentido como soledad. Yo creo que el acto solitario de escribir en sus mayores momentos, nos devuelve una presencia. No me atreveré a decir que es una presencia, una realidad segregada de ese acto solitario que una vez comenzado, ya inicia el descubrimiento de algo que está más allá de nosotros mismos sin excluirnos: el lenguaje. La poesía de Jaime Gil de Biedma es el testimonio de esta

⁹⁸“Canción final”, “Aunque sea un instante”, “Pandémica y Celeste”, pp. 174, 41, 136-37.

oscilación entre ironía y búsqueda del poema, y la necesidad más honda, la poesía.⁹⁹

Si para Gil de Biedma hacer versos es un juego “que acaba pareciéndose/ al vicio solitario”¹⁰⁰, de manera indirecta, el poeta nos insinúa la finalidad y la razón por la que él escribe. Intuimos que su poesía nace de la necesidad, del goce solitario que experimenta en la escritura, del placer estético que la creación artística proporciona. Placer que, al igual que la masturbación, es un ‘simulacro’ de algo con objetivos bien claros. Y no es que el autor esté confesando que haya sido un onanista, lo destacable aquí es otra de las obsesiones de Gil de Biedma: dar con la **palabra justa** como resultado de la **actitud verbal** del sujeto lírico, proponiendo términos que signifiquen, de la mejor manera, lo que el poeta quiere decir; y al mismo tiempo, buscando impactar y afectar la sensibilidad del lector, ya que en la voz del sujeto es donde radica todo el significado. En ella está presente toda la fuerza sugestiva del lenguaje, fiel al **tono general del poema** y a la **actitud del sujeto** ante los cuestionamientos que se plantea él mismo. De hecho, el valor de la ironía se debe buscar en la parte ‘no verbal’ de la voz lírica, es decir, en el matiz de la misma:

It has never been easy to incorporate irony into the field of figures or tropes, for reasons that semiotic studies may help us understand. While metaphor and

⁹⁹ Juan Malpartida. “Las personas del verbo”. *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 490. Madrid, abril 1991. p. 80.

¹⁰⁰ “El juego de hacer versos”, p. 140.

metonymy are expressed and understood primarily at the semantic level of discourse, irony depends to an extraordinary degree on the pragmatics of situation. In speech, irony will often be signaled by the nonverbal parts of utterance (intonation or gesture), while metaphor and metonymy are virtually independent of these features. Metaphor is rooted in the naming function of language, while irony is based on the communicative function.¹⁰¹

Otro dato significativo de la expresión "vicio solitario" es que contiene implícitamente ese aspecto que hace que la palabra tenga su máxima expresión y efecto, ya que, aunque el significado aparente, (porque no es del todo claro), nos remite a la parte física y emocional que representa el acto físico del autoplacer, los vocablos ponen en juego una diversidad de significados, que Gil de Biedma retoma como aspectos vitales en la elaboración del poema.

El "vicio solitario" revela dos de los aspectos poéticos más frecuentes en el poeta catalán: el erótico-hedonista enlazado al término sustantivado "vicio", que a su vez se convierte en una actitud satírica contra el moralismo de la dictadura. Como se indicó en el capítulo anterior, durante el franquismo se condenaban las manifestaciones afectivas en público, como si se tratara precisamente de un vicio, se ejercía un fuerte control sobre las relaciones humanas, (había constante vigilancia en sitios cerrados como cines y cafés), con lo cual el 'control de las conductas' se extendía

¹⁰¹ Robert Scholes. "A Semiotic Approach to Irony in Drama and Fiction", n.420, En Pere Ballart. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns crema. Barcelona, 1994. pp. 372-373.

hasta el plano de lo más íntimo que posee un ser humano¹⁰², haciendo parecer el acto sexual como algo sucio e inmoral, negándole la parte afectiva. De tal suerte, la constante hedonista en el carácter del protagonista atraviesa la simple connotación del placer, revalorando el acto sexual como acto de rebeldía y como un acto emotivo de amor:

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo
 quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos
 a ser posible jóvenes:
 yo persigo también el dulce amor,
 el tierno amor para dormir al lado
 y que alegre mi cama al despertarse,
 cercano como pájaro.
 ¡Si yo no puedo desnudarme nunca,
 si jamás he podido entrar en unos brazos
 sin sentir –aunque sea nada más que un momento-
 igual deslumbramiento que a los veinte años!¹⁰³

“El juego de hacer versos”, sin temor a exagerar, funciona casi como su propio manifiesto estético y poético, desde el cual se puede mirar el resto de su poética. En este poema, se contempla de manera especial, lo que significa la poesía para Gil de Biedma, desde el punto de vista técnico y práctico, en su función crítica y emotiva, poética y extrapoética, con lo

¹⁰² En mayo de 1941 se emitió una circular redactada desde la Dirección General de Seguridad, donde queda claro que la filosofía del Nuevo Estado se basaba en el control total de las costumbres y la vida privada: “En la calle, en paseos y en lugares de esparcimiento, teatros, cines, cafés, etc., se advierte un relajamiento de nuestras costumbres, oyéndose frases obscenas y viéndose parejas de jóvenes que, sin recato alguno, mantienen actitudes, más que incorrectas, desvergonzadas. Dar sensación de energía en la corrección de tales licencias es deber primordial de la autoridad, y en tal aspecto recomiendo a V. E. el mayor rigor en la imposición de multas que estén en relación con la importancia de la falta cometida, publicando en la prensa los nombres de los corregidos. También importa sea inexorable en el cumplimiento del horario de cierre de los lugares que cultiven el género frívolo, imponiéndose a los contraventores fuertes sanciones”. Citado en: Rafael Abella (1996), *op.cit.*, p. 53.

¹⁰³ <<Pandémica y Celeste>>, p. 134.

que intenta asumir una identidad desde la cual poder comprender las contradicciones del mundo.

2.5. Estructura poética: la objetivación de la experiencia

Si por un lado, el sujeto es el texto que hay que interpretar; por el otro, es **a través del efecto de la voz poética que se establece una correspondencia entre la actitud del hablante y sus valores**, en el análisis de dicha implicación, el poeta como el lector descubre el porqué de cada poema, es decir, las razones por las que el sujeto se pronuncia, que es lo realmente importante en la poética de Gil de Biedma.

Su modo de expresión toma sentido gracias a una serie de recursos literarios, tales como la **sintaxis** que se ajusta al fluir del pensamiento y la conciencia, el empleo del lenguaje **literario** alternado con el **coloquial**, el **metro** que le permite configurar sentimientos y emociones, entre otros recursos expresivos que ayudan a dar una visión total de la esencia del hablante, todo ello trabajando al unísono para lograr la eficacia expresiva, para configurar la **actitud** del sujeto lírico y el **tono** general del poema, donde se realza la importancia de lo expresado. Ahí radica la fuerza enfática que se pretende plasmar en cada uno de los poemas y de donde se desprenderán un abanico de significados.

Se ha hablado mucho de la afición de Gil de Biedma por el uso del verso libre, sin duda alguna, este tipo de verso representa una forma de expresión mucho más personalizada y libre, valga la redundancia, pues tiende a ajustarse a las circunstancias particulares de la situación planteada en cada poema. Incluso, en los casos en que Gil de Biedma llega a experimentar con metros y estrofas tradicionales, no hay una sumisión total del poeta hacia la forma preestablecida. En estos casos, el poeta intenta poner al día temas del pasado, pero adaptados a la realidad moderna, a su realidad; "A una dama muy joven, separada" y "Albada", son dos claros ejemplos de esta forma de verso libre inspirado en la tradición.

En el primer ejemplo, Gil de Biedma retoma un antiguo motivo poético castellano, el de la malmaridada, pero en este caso bajo un marco y un contexto contemporáneo, el de la España de la posguerra. En este texto el tema se actualiza reflejando las condiciones de la dictadura: represión moral y sexismo, con una crítica final a esta lamentable situación de la mujer española del medio siglo:

En un año que has estado
casada, pechos hermosos,
amargas en contraste
las flores del matrimonio.

[...]
Que la sinceridad
con que te has entregado
no la comprenden ellos,
niña Isabel. Ten cuidado.

Porque estamos en España.
 Porque son uno y lo mismo
 los memos de tus amantes,
 el bestia de tu marido.¹⁰⁴

Este poema está compuesto por ocho cuartetos octosílabos, (las estrofas citadas corresponden a la 1ª, 7ª y 8ª), el empleo de una métrica corta y frases sencillas da un aire de canción popular, una vez más, tenemos la presencia del recurso evocativo de canción, como forma lírica de lo sonoro, de lo musical, que imprime un tono al discurso poético. Técnica que permite al poeta, por un lado, que el lector acceda por la forma fácilmente al fondo del poema, y por otro lado, evidenciar que esta circunstancia que vive la protagonista era cosa más que común en España.

Se puede decir que Gil de Biedma logra un ritmo libre octosilábico, pues combina rimas asonantes y consonantes, como se puede observar en dos de las estrofas antes citadas. Aunque también hay cierta homogeneidad, pues en todos los cuartetos riman el segundo con el cuarto verso. Además, podemos notar en la última estrofa de nuestro ejemplo, otro tipo de ritmo libre, a través de una suerte de asonancia en el interior de los versos, donde la voz lírica sugiere, a través de la repetición de sonidos, la identificación de España y la precaria situación social, a partir

¹⁰⁴ “A una dama muy joven, separada”, pp. 105, 106.

de la identificación de los amantes con el marido. (estamos – España, mismo – memos – amantes – maridos).

Veamos otros ejemplos donde la métrica se ajusta al sentido del verso. El poema "Canción de aniversario", texto que sirve de marco a la celebración del sexto aniversario amoroso del sujeto lírico, está constituido por cinco estrofas de ocho versos cada una:

Porque son ya seis años desde entonces,
 porque no hay en la tierra, todavía,
 nada que sea tan dulce como una habitación
 para dos, si es tuya y mía;
 porque hasta el tiempo, ese pariente pobre
 que conoció mejores días,
 parece hoy partidario de la felicidad,
 cantemos, alegría!¹⁰⁵

A lo largo del texto hay una regularidad métrica que se rompe, pues el segundo verso de cada estrofa es endecasílabo, salvo el de la segunda estrofa que es un dodecasílabo, justamente el que hace referencia al día del aniversario, sin duda, un día muy especial: "**como domingo. Que la mañana plena**": "una excepción para ponerse a tono con ese día excepcional con mañana dilatada en que la pareja se toma la fiesta para conmemorar su amor".¹⁰⁶

Otro caso similar es el de "Después de la noticia de su muerte", poema que rememora la muerte de Luis Cernuda, a la vez que representa

¹⁰⁵ "Canción de aniversario", p. 108.

¹⁰⁶ Celina Alegre. "Los renglones contados". "Notas sobre la métrica de Jaime Gil de Biedma". *Actas del congreso: Jaime Gil de Biedma y su generación poética, op.cit.* pp. 125-126.

un homenaje al poeta sevillano. Este texto está estructurado por cinco cuartetos, con cierta regularidad métrica, las dos primeras estrofas combinan endecasílabos con heptasílabos, la tercera alterna endecasílabos con alejandrinos, mientras que la cuarta y la quinta agrupan los tres metros. Sin embargo, hay un solo eneasílabo, se trata del último verso del poema: "*Desolación de la Quimera*", el verso final es el único que no está en consonancia con la medida de los versos que hay en el poema. En este verso, la voz lírica intenta expresar lo intenso de su dolor por la muerte del poeta exiliado: "La métrica se altera en el último verso para dar entrada, como telón final de desencanto, al título del último libro de Cernuda".¹⁰⁷

Otra variante que podemos encontrar es el uso de la sinalefa; este recurso, al igual que el metro, puede ayudar a fortalecer la expresividad y la acción. Un caso muy evidente lo encontramos en el poema "Un día de difuntos", aquí, la voz poética evoca una visita a la tumba del comunista Pablo Iglesias, por lo que se entiende que este acto tiene connotaciones muy significativas desde el punto de vista político y social; específicamente en el verso 42: "pero algo había uniéndonos a todos", el recurso de la sinalefa se ajusta perfectamente bien a la intención del verso, pues se habla de una unión ideológica de resistencia contra el franquismo, estos

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

fueres lazos entre los visitantes se ve reiterado e intensificado en las tres sinalefas del verso.

Con los ejemplos expuestos, podemos ilustrar que hay una íntima relación entre la estructura del poema y lo que éste expresa. De lo que se trata es de objetivar la intención que hay en la voz poética a través de la estructura, es decir, que el poeta busca para su experiencia una forma que la exprese con la mayor precisión posible, tanto en lo emotivo como en lo racional:

[...] el poeta, efectivamente, se realiza en sus poemas. Y no sólo porque los datos intuitivos, lo mismo que los datos instrumentales –lengua, procedimiento, convención, etc.- con que cuenta para realizar aquéllos vienen condicionados por su historia y particular persona, sino también porque la estructura de un poema no es otra cosa que la objetivación del proceso de superación del conflicto planteado entre esos dos órdenes de datos. La persona que es el poeta se realiza en la práctica creadora, y ésta queda objetivada en la estructura poética.¹⁰⁸

2.5.1. Entre la emoción y la razón: dialéctica de la forma poética

En *Las personas del verbo*, queda establecido que el recuento de los momentos más significativos en la vida del protagonista son el camino que toma el poeta para un encuentro consigo mismo. Y, más que las experiencias implícitas en esos momentos clave de su vida, la validez y relevancia de cada experiencia planteada a lo largo de su poética no

¹⁰⁸ Antonia Cabanilles. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Universitat de Valencia, 1989. pp. 76-77.

reside en la vivencia como tal; ésta se convierte en experiencia en el momento que el sujeto ha obtenido algo de ella, que le ha revelado algo de su persona. Por ello, una experiencia puede localizarse en un hecho histórico, en una conversación, en un lugar, en un encuentro inesperado, en un recuerdo, en una canción, en la lectura, etc. En la forma que el personaje responde a lo que le rodea está el secreto a descubrir, la experiencia puede ser intelectual o sentimental. Para Gil de Biedma escribir un poema se convierte en un acto revelador, pues para el poeta lo importante es develar para sí los motivos por los que escribe; siendo la escritura el recurso para lograrlo. A través del lenguaje describe la trayectoria de la mente y el fluir del pensamiento que se esfuerza por entender: "Interesa escribir un buen poema. Interesan los problemas específicos que hay que resolver para conseguirlo."¹⁰⁹

Aprender a **pensar**
 en **renglones contados**
 -y no en los **sentimientos**
 con que nos exaltábamos,¹¹⁰

En el poema se construye un mundo formado con **sentimientos** que fluyen al ritmo del **metro**, de la pausa, de la repetición, etc., y **pensamientos** precisados por la **sintaxis**, por los renglones contados, por las figuras retóricas. La dialéctica interna del personaje encuentra así su

¹⁰⁹ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Federico Campbell. "Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo", Pérez Escotado, *op.cit.*, p. 41.

¹¹⁰ "El juego de hacer versos", p. 138.

equivalente poético en aquélla que se genera entre metro y sintaxis, con lo que se logra la unidad de sentido en cada poema, mediante una manipulación adecuada entre fondo y forma fiel al tono que intuimos en la expresión, (triste, alegre, angustioso, desengañado, reflexivo, satírico, etc.), y la actitud que revela dicha forma de expresión.

Una de las teorías compartidas por diversos poetas que han meditado sobre todo lo que implica el arte de hacer versos, Maiakovsky y Poe por mencionar dos casos, es que la métrica larga ayuda a transmitir sentimientos melancólicos, heroicos o solemnes, sentimientos relacionados a la sensación de reflexión, meditación e introspección; mientras que una métrica de arte menor, el heptasílabo por ejemplo, es el mecanismo ideal para transmitir sentimientos alegres o temas no graves. Dicha distinción es afirmada por Gil de Biedma a través de la estructura que otorga a sus dos poemas donde trata el asunto de la concepción poética.

En líneas anteriores se señalaba que la diferencia entre el "Arte poética" y "El juego de hacer versos" era básicamente la manera en que el autor se plantea el tema en cada caso. En el primero aparece como una reflexión moral del tema, en donde se manifiesta que la fuente primaria del material poético es la nostalgia y el tiempo visto como "el gran boquete abriéndose en el alma"; mientras que el segundo está planteado como una doctrina estética, por lo tanto, "Arte poética" parte del tono melancólico como "el más legítimo de los tonos poéticos", es decir, el del

sentimiento. Se entiende, entonces, por qué está escrito principalmente en versos de arte mayor, alternando endecasílabos con alejandrinos, al igual que "Canción final", constituido casi en su totalidad por versos endecasílabos, poema puramente emotivo que nos transmite el sentimiento de desencanto del artista ante su obra, por ende, ante su vida:

(10+1) Las rosas de papel no son verdad
 (3) y queman
 (11) lo mismo que una frente pensativa
 (11) o el tacto de una lámina de hielo.

(10+1) Las rosas de papel son, en verdad,
 (11) demasiado encendidas para el pecho.¹¹¹

"El juego de hacer versos" parte de una sentencia, reflexión técnica y estética a considerar cuando se escriben versos, de ahí que se haya escrito en forma de romance endecha que da a su discurso un aire desenvuelto, y en cuartetos heptasílabos como forma culta que refuerza la visión crítica de su poética:

[...]
 (7) porque la Poesía
 (7) es un ángel abstracto
 (7) y, como todos ellos,
 (7) predispuesto a halagarnos.

(7) El arte es otra cosa
 (7) distinta. El resultado
 (6+1) de mucha vocación
 (7) y un poco de trabajo.¹¹²

¹¹¹ "Canción final", p.174.

¹¹² "El juego de hacer versos", p.138.

Lo primordial en la poesía que Gil de Biedma cree, recae en el **tono general** que se desprende de la **actitud** de sujeto, y a su vez, ambos dependen del 'énfasis de la voz' configurada dentro del texto:

El énfasis de la voz crearía el ritmo. [...] Hay además bastantes cosas hacederas. Por ejemplo una puntuación dedicada exclusivamente a resaltar los énfasis, a recalcar una palabra o un grupo de palabras con desprecio de la norma, cortando las partes de la oración igual que rabos de lagartija para que se retuerzan solas. [...] También será el énfasis quien decida la longitud de un verso, **cortándolo después de una palabra clave o haciendo pasar ésta al verso siguiente.**¹¹³

La unidad de efecto se complementa con "los renglones contados". Planear la extensión de un poema es básico para lograr dar con el énfasis premeditado, para conseguir la fidelidad en el tono expresivo. La duración está relacionada directamente con la intensidad de la emoción; por ejemplo, cualquier excitación intensa que nos sobrecoge repentinamente es breve, y si se quiere lograr que el lector experimente la misma sensación, no se podrá pensar en un poema extenso para plasmarla. De nuevo Gil de Biedma pone el dedo en la llaga y predica con el ejemplo, "Arte poética" y "El juego de hacer versos" representan dos posturas diferentes de un mismo asunto: la creación poética. Ambos están estructurados en cuartetos homologando indirectamente, de esta forma, la temática, ya que uno y otro parten de una misma situación. Las variantes del tema están condicionadas también en la métrica, como se

¹¹³ Jaime Gil de Biedma (1991), *op. cit.* p.136.

ha señalado, y además en la extensión de los poemas. El primero, que está enfocado más que nada a los sentimientos que reclaman ser objetivados a través de la palabra, es un poema relativamente corto, (cinco cuartetos), en comparación a "Canción final", que aunque también trata el asunto de la poesía como actividad, varía en cuanto al tema. En este caso, simplemente se plantea que toda esa 'fe' que el autor puso en las palabras, no sirvió a los fines que pretendía. Para expresar el sentimiento de desengaño le bastaron 6 versos:

[...] En el caso de <<Pandémica y celeste>> no es sólo que el movimiento final haya venido a articularse en cuatro secciones, sino que la total extensión del poema, llevo hasta ahora 87 versos, es muy superior a los 50 o 60 que yo le había calculado, y supongo que me quedan por escribir alrededor de 10. Entonces, yo los cronometraba así, calculaba la extensión de antemano.¹¹⁴

2.5.2. Enunciación referencial

Todos los aspectos hasta aquí señalados se articulan, de una u otra forma, en función de ese proyecto de identidad poética que se busca a lo largo de *Las personas del verbo*, en el cual, el tono y la actitud evidencian rasgos biográficos, sociales o morales del sujeto lírico, mismos que son precisados gracias al empleo de un lenguaje muy personal que no sólo ayuda a comunicar hechos y situaciones, sino cuyo lenguaje, al mismo

¹¹⁴ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Peré Rovira. "De tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas". *Barcarola*. N° 21. Albacete, julio 1986. p. 154.

tiempo, tiende a afinar más la personalidad y la perspectiva de la voz poética.

A través del lenguaje que observamos en los poemas de *Las personas del verbo*, podemos percatarnos de un rasgo más del sujeto lírico: su vasta cultura tanto en lo literario como en lo cotidiano. Este aspecto de su vida, como poeta y como uno entre tantos, no pretende mostrar cierta característica de pedantería intelectual, es parte de esa fidelidad que Gil de Biedma se debe así mismo a través de su personaje lírico; es parte del compromiso que ha adquirido consigo mismo. El lenguaje que lo nutre puede provenir de esas "palabras de familia gastadas tibiamente", de las conversaciones con los amigos, parientes o amantes, del trato cotidiano, de canciones populares, del contexto político y social y del diálogo que establece consigo mismo. Ese diálogo con la vida diaria que se extiende a la literatura y que abarca un retrato más completo de su 'ser':

[...]

De los dos, eras tú quien mejor escribía.

Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica*...

A veces me pregunto cómo será sin ti mi poesía.

Aunque acaso **fui yo** quien te enseñó.

Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos.¹¹⁵

¹¹⁵ "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", pp. 156, 157.

Las referencias, son otro tipo de lenguaje presente en la poética de Gil de Biedma. El recurso de la intertextualidad también nos da cuenta de la madurez que el sujeto va adquiriendo a lo largo de todas "las personas" en que el poeta se va reconociendo, por lo que se puede intuir que, conforme avanzamos en la lectura del poemario, las referencias textuales (e incluso autorreferenciales) cada vez son más frecuentes como síntoma de su creciente experiencia y madurez, ya que, como diría el mismo Gil de Biedma, "se aprende a escribir en otros versos". Al mismo tiempo, los ecos literarios que están latentes en el recurso de la intertextualidad, acentúan "un efecto de invariable contigüidad y continuidad, entonces y ahora, entre literatura y vida".¹¹⁶

Basta tomar como referencia algunos poemas de los cuales se desprenden los principios poéticos de Gil de Biedma "Arte poética" por ejemplo, que como ya hemos señalado, es uno de los primeros textos de la sección de *Compañeros de viaje*, en donde se relata la historia del sujeto adolescente. Éste trata el tema del arte de hacer poemas desde el punto de vista "moral". Desde esta perspectiva del artista juvenil 'inexperto' aún, por razones obvias de su edad, no está presente la conciencia de la importancia de la **intertextualidad** en la evolución del protagonista en su faceta de poeta (asunto que se confirma en "El juego de hacer versos"), pues de manera general, la obra de cualquier escritor depende en gran

¹¹⁶ Jaime Gil de Biedma. "La imitación como mediación, o de mi edad media". *Vuelta*. N° 110. México, enero 1986. p. 22.

medida de lo antes leído: estructura, asuntos, ideas, posturas literarias de otros artistas son tomadas en préstamo para darle otro significado al formar parte de un nuevo contexto, de una nueva obra. La madurez en esta forma de escribir, a través de los otros, es algo que, para Gil de Biedma, se adquiere con el tiempo y la lectura; es otra forma de ir estableciendo los límites en el transcurso de la invención de la identidad:

Con la primera muda,
 en los años nostálgicos
 de nuestra adolescencia
 a escribir empezamos.

Y son nuestros poemas
 del todo imaginarios
 –demasiado inexpertos,
 ni siquiera plagiamos¹¹⁷

En otros casos, la intertextualidad representa un modo diálogo y de relación del poeta consigo mismo y con los demás, con su tiempo presente y con el pasado, en todos los sentidos, cultural y socialmente hablando. El asunto se complica aún más al considerar que el arte en el empleo de la cita, de 'recreación creadora', instruye con el ejemplo, ya que este efectivo recurso expresivo viene a su vez de la influencia de otros poetas que encontraban en el préstamo y la reelaboración un "valor permanente de la tradición", como T.S. Eliot y W.H. Auden, a quienes ya se ha hecho

¹¹⁷ "El juego de hacer versos", p. 138.

referencia y que son dos de los artistas que más influyeron en la poética de Gil de Biedma.

En *Las personas del verbo*, también es frecuente encontrar citas en lenguas extranjeras. Este otro recurso expresivo puede estar perfilando diversas situaciones. Por ejemplo, si retomamos el hecho de que educarse en la España de la posguerra equivalía al rezago cultural,¹¹⁸ y que solamente los que tenían posibilidades podían concluir su formación en el extranjero -los principales destinos para los jóvenes con posibilidades eran universidades de Inglaterra y Francia-, este hecho podría justificar, en cierto modo, las constantes citas en el idioma sajón y galo, como evidencia de su formación intelectual. Otra razón, posiblemente la más viable, es que Gil de Biedma, gracias a su dominio del francés y el inglés, recurre a estas lenguas porque en ciertos casos tienen una mayor capacidad expresiva que el castellano, o bien se ajustan mejor a lo que el poeta quiere expresar:

Si estoy escribiendo un poema y se me ocurre algo que está mejor dicho en francés que en español, lo digo en francés en el poema. Y si escribo un poema erótico, hablaré de 'hacer el amor', que es un galicismo que se da a nivel diario. No rechazaré ningún galicismo, ningún anglicismo, ninguna locución extranjera, si me parece feliz.¹¹⁹

¹¹⁸ (Ver II-12).

¹¹⁹ Citado en: Pere Rovira. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Edicions del mall. Barcelona, 1986. p. 143.

Y algo más se puede desprender del empleo de este recurso como parte de su personalidad: el gusto del autor por las letras inglesas y francesas:

*

En la vieja ciudad
 llena de niños góticos, en donde diminutas
 confiterías peregrinas
 ejercen el oficio de placer furtivo
 y se bebe cerveza en lugares sagrados
 por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce
 pasearse a lo largo del río,

allí precisamente viví los meses últimos
 en mi vida de joven sin trabajo
 y con algún dinero.

Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins y cuántos sacrificios
 me han hecho **hijo dos veces de unos padres propicios**.
 Pero esa es otra historia,

voy a hablaros
del producto acabado,
o sea: yo,
 tal y como he sido en aquel tiempo.

**

Ahora, voy a contaros
 cómo también yo estuve en París, y fui dichoso.
 Era en los buenos años de mi juventud,
 los años de abundancia
 del corazón, cuando dejar atrás padres y patria
 es sentirse más libre para siempre, y fue
 en verano, aquel verano
 de la huelga y las primeras canciones de Brassens,
 y de la hermosa historia
 de casi amor.¹²⁰

¹²⁰ “Ampliación de estudios”, “París, postal del cielo”, pp. 55, 91. El primer poema se refiere a la estancia de Gil de Biedma en Oxford durante el primer semestre de 1953. En el segunda estrofa, además de indicar su estancia en la capital francesa, está presente el asunto de la intertextualidad con la poesía española antifranquista, pues el título del poema fue tomado de un verso de Blas de Otero del poema <<Esta villa se lleva la flor>>.

Pero al mismo tiempo, y por las circunstancias del momento en que se escriben los poemas, el hecho de la constante presencia de frases y citas en inglés y francés conlleva una **actitud irónica** y de resistencia al régimen; hablar de lo que no se podía hablar; pues para Franco, lo no escrito en Alemán, Italiano y Castellano 'extrañamente' representaba lo 'antiespañol': Francia e Inglaterra como aliados contra la Alemania Nazi de Hitler se convertían automáticamente en enemigos del dictador español, el régimen franquista manifestaba una actitud oficial claramente pro alemana y pro italiana,¹²¹ además de que Francia e Inglaterra eran ejemplo de unas costumbres más libres aborrecidas por los franquistas. Sin olvidar que en el poema "*Barcelona ja no ès bona...*" también hay referencias en catalán, lengua absurdamente tildada como antiespañola.

Analizar el talento adaptador de Gil de Biedma, de las lecturas que hizo, de sus autores preferidos, del lenguaje coloquial, de la cultura popular a través del empleo literario de frases hechas y refranes, de la vida cotidiana; etc., todo ello fusionado en su poesía, sin duda llevará al lector a un acercamiento más íntimo y profundo de su obra, a comprender de manera integral aspectos de la personalidad del sujeto y de su época.

¹²¹ (Ver II-13).

2.6. “El Verbo hecho tango”

Los significados que pueden extraerse de la poesía de Gil de Biedma dependen prácticamente de todo lo que la conforma, nada es accesorio, todo está minuciosamente en su lugar: ritmo, metro, sintaxis, la aguda selección de cada palabra, etc., todo se afina para dar paso a la voz precisa del sujeto que dé cuenta del estado emotivo en el que se encuentra. Como si se tratara de una instrumentación que debe transformarse profundamente para ceder la melodía a la voz, donde la melodía pasa a segundo término acompañando simplemente la intensidad de la voz del intérprete:

Luego está el instrumento
 en su punto afinado:
 la mejor poesía
 es el **Verbo hecho tango**.¹²²

Jaime Gil de Biedma logra transmitir en su obra el “**sentimiento trágico de la vida**”, parodiando a Unamuno; sentimiento que se vislumbra claramente en “Canción final”, y en general en la última parte de *Las personas del verbo*; el término “tango” es de un sorprendente acierto, no solamente por la potencialidad rememorativa que tiene, una vez más, la música. La esencia trágica del tango era un buen reflejo de la realidad y el ánimo de los españoles del medio siglo, en contraposición a ese “fondo

¹²² “El juego de hacer versos”, p.139

musical" que se impuso durante la posguerra que en nada reflejaba el patetismo de la vida española.¹²³ Además, al involucrarnos con cada una de las piezas que constituyen el libro tenemos, la sensación de haber escuchado un tango. En su obra sobresale una serie de asuntos compartidos también por este género musical, sobre todo la perspectiva y el sentimiento de fracaso y soledad de la vida: el tema del **amor** manifiesto a través de una serie de deseos, desencuentros y olvidos, en donde casi nunca se llega a la felicidad plena en "Happy ending", la **amistad** "En una despedida", la **ciudad** en "*Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera*"; la presencia de **personajes que representan estereotipos de la sociedad**, especialmente relacionados a la marginalidad en "La novela de un joven pobre". En el caso del catalán, hace un uso magistral de este recurso, ya que configura personajes arquetípicos de la posguerra, representantes de la sociedad que la dictadura ha fraguado: la

¹²³ En la película *Canciones para después de una guerra*, (cfr. n. 6, pp. 24-25) Basilio Martín hace una interesante retrospectiva de la historia de la sociedad española bajo la dictadura a través de las canciones más emblemáticas de la época, donde hubo una divulgación musical extraordinaria como parte de la sociología de la vida española de la posguerra, y aunque la mayoría de ellas en nada reflejaba la realidad del momento, el cineasta español hace un uso de la canción como un ente extraño que despierta asociaciones que aportan explicaciones sobre nosotros mismos. Uno de los personajes del filme dice: "Eran canciones para sobrevivir, canciones con calor, con ilusiones, con historia; canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, canciones para tiempos de soledad". (Ver II-14).

La mayoría de esas melodías eran de una cursilería sorprendente, desfasadas totalmente de la realidad. Sin embargo durante la dictadura el cancionero popular toma un lugar protagónico en la vida de los españoles: "...la comunidad hispánica hubiera hecho suyo el aserto popular de que <<quien canta, la pena espanta>>, durante las dos décadas mencionadas el país vivió con un fondo musical que ha quedado como el anverso melódico de un reverso patético. De manera sutil era factible constatar cómo muchas de las canciones puestas de moda eran expresión de unas circunstancias, sin que por otra parte se viera intencionalidad alguna de carácter sociológico en el propósito de los autores." [...] El cancionero de toda una etapa de la vida española, significada por su dureza, fue el contrapeso lírico y sentimental de una humanidad que buscaba evasión en el tarareo de las melodías popularizadas [...] compendio de ramplonería y cuyos compases, a fuerza de ser repetidos por emisoras y entonados por la gente, han quedado asociados a un momento de nuestro vivir." Rafael Abella (1996), *op.cit.*, pp. 158, 159. Es importante aclarar que el tango también fue prohibido por la censura, ya que desde su perspectiva dicho género musical exaltaba la lascivia.

prostitución en "A una dama muy joven, separada", los **presos políticos** "En el castillo de la luna"; las víctimas del **hambre** en "Los aparecidos", los **exiliados** en "*Piazza del popolo*". Además, trata temas como la **nostalgia** y la evocación de **tiempos pasados** en "No volveré a ser joven", y usa el **lenguaje arrabalero** tan enfático como: "te apretarás contra mí / como una perra enferma" en "Loca" o "Si no fueses tan puta!" en "Contra Jaime Gil de Biedma".

En fin, el tango y *Las personas del verbo* tienen la virtud, como alguna vez Baudelaire lo hizo con sus *Flores del mal*, de sacar de la oscuridad la más exquisita poesía, de elaborar un arte que abarque todo el espectro de lo que un ser humano puede vivir, de acercarse a los múltiples significados que hay en la existencia de cada sujeto, y ver en éste el genuino espacio poético, ya que la vida tiene argumentos infinitos.

3

EL TONO COMO REVELACIÓN DE LA ACTITUD

Es en la sala de conciertos,
 más que en la ópera, donde
 puede acelerarse el germen
 de un poema.

T. S. Eliot.

¿Qué fiesta o juego se halla
 que no lo ofrezcan los versos?
 [...]

 La música, ¿no recrea
 el oído, y el discreto
 no gusta allí del conceto
 y la traza que desea?

Tirso de Molina

Generalmente cuando escuchamos la palabra 'tono' la asociamos inmediatamente a cualidades acústicas, ya sea de la música o del mismo acto del habla. Sin embargo, el término no es exclusivo de estas dos formas de expresión. En la pintura, por ejemplo, también se habla de tonos 'calientes' o 'fríos', según se acerque al color rojo o al azul, y la paleta de matices se conoce como 'gama de tonalidades'. Y aunque en el arte pictórico no hay un sonido propiamente dicho, **a través de la idea del tono**

se hace referencia a las sensaciones y ánimos que simbolizan la manera en que están arreglados los colores en un lienzo; la disposición de los mismos está en función del efecto casi de sinestesia que el artista quiere producir en el receptor.

Por su parte el **tono** en literatura está relacionado al estilo de la obra escrita, y en su definición como término literario también está presente el aspecto emotivo relacionado a la idea de tono como el "carácter o modo particular de la expresión y del estilo de una obra literaria según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar"¹²⁴, es decir, que se puede considerar el **tono como manifestación de la actitud o perspectiva** que asume un escritor en el tratamiento de un tema, o la de un narrador frente al relato y sus personajes. Detrás del efecto que produce el tono, siempre hay una 'intención', la de ilustrar una 'actitud', a través de la cual el sujeto puede aclarar el tipo de relación que establece con la vida, o bien, el artista con su obra.

3.1. Tono y perspectiva de la voz poética

Es viable proponer una simbiosis entre la idea de tono en literatura y en el fenómeno acústico; recordemos que el género lírico ha sido a lo largo de la historia el que más se ha 'expuesto' a lo sonoro a través de la oralidad y

¹²⁴ Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Alianza. Madrid, 1996. p. 1045.

la declamación, conjugando la lírica con la 'música'.¹²⁵ Podemos pensar que bajo tal premisa, el tono despierta sentidos y voluntades sonoras, dando forma, voz, corporeizando así la palabra escrita.

Es importante señalar que desde el pasado hay un gran interés por explotar los matices de la voz con fines poéticos; es decir, elaborar una literatura ligada a la voz. De alguna manera, en el conocimiento de las diversas potencialidades significativas que hay en el manejo de ésta, se localiza el sentido y la importancia de la retórica antigua, y la necesidad de la misma como el arte de elaborar discursos, deliberadamente estructurados, que logren causar un impacto psicológico que sirva a la persuasión. A lo largo de la historia ha habido una necesidad de retomar, con fines estéticos, sociales, religiosos y políticos, una y otra vez esa 'arquitectura sonora' de que está dotada la naturalidad del habla, (*elocutio, actio*). En este tipo de literatura: "El sentido último debe hallarse en la perspectiva última desde donde se mira sobre todos y cada uno de los enunciados, y **esa perspectiva es el dibujo de una figura personal, de un tono y una actitud.**"¹²⁶

¹²⁵ Aunque también es cierto que la relación entre música y poesía, en donde se fundamenta la idea de "tono" como principio poético, es aún más antigua. Pensemos por ejemplo que desde los inicios de las literaturas grecolatina y bíblica, estas dos manifestaciones artísticas han coexistido como parte integrante del canto. En la poesía griega, especialmente en los himnos y epitalamios, el verso formaba parte del canto con acompañamiento de cítara y lira. Por su parte, en los salmos bíblicos y cantos litúrgicos, la música servía de apoyo al canto, resaltando el contenido del texto poético-religioso, pero en estos dos casos se habla de canto, y el objetivo del presente estudio no es analizar al sujeto lírico como cantante, sino como el resultado de una voz que toma cuerpo a través de un tono y actitud verbal establecidos, la voz de alguien que dialoga consigo mismo y con su historia. Se trata, pues, de tono conversacional, de diálogo, no de canto.

¹²⁶ Juan Ferraté. "Dos poetas en su mundo". *Dinámica de la poesía*. Seix Barral. Barcelona, 1982. p. 360.

Y para no restarle importancia a la poética de la voz es importante considerar que artistas tan diversos -y de distintos orígenes y tiempos-, de la talla de Geoffrey Chaucer (1340-1400), Miguel de Cervantes (1547-1616), José de Espronceda (1808-1842), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867), K. P. Kaváfis (1863-1933), T. S. Eliot (1888-1965), Luis Cernuda (1902-1963), W. H. Auden (1907-1973), José Hierro (1922-2003), Jaime Gil de Biedma (1929-1990), etc., sustentaron sus obras en la perspectiva que revela la voz de sus personajes.¹²⁷

Ahora bien, considerando que la poesía de Gil de Biedma inicia con la configuración de una voz poética que poco a poco va tomando rasgos más humanos hasta convertirse en una persona, pues la voz y las palabras van adquiriendo sentido conforme progresa el texto, -no es gratuito el título de *personas del verbo-*, el asunto es que esa impresión que produce la emoción reflejada en el texto, parte de una 'voz interior' que es la del sujeto que se expresa. Y al tratarse de una **VOZ** hay una noción o sensación de ciertos sonidos y modos de decir; en otras palabras, se trata del matiz o tono que configura y caracteriza esa voz siempre en función de lo que se plantea y de lo que se concluye a lo largo del sentido del poema; en los

¹²⁷ A modo de ejemplo, e intentando buscar antecedentes más precisos en el uso literario de la voz, podríamos citar el caso de *La Celestina*; Fernando de Rojas estructuró la trama de su obra aprovechando las posibilidades expresivas de la voz concibiendo a sus personajes como: "dueños de una gama limitada de voces características. [...] Y el resultado fue que la misma entonación, no obstante ser indefinible y momentánea, en vez de ser solamente la expresión exterior de interioridades reales o fingidas, pudo convertirse en motivación. La voz, o mejor dicho las voces, del primer acto en cuanto tales constituyen ya el tema de la obra. Rojas no investiga la naturaleza del lenguaje en relación con la lengua como Saussure sino se pregunta: ¿Qué es el decir como fenómeno?, ¿Cómo comprender se esencia oxymorónica de razón sintáctica y sinrazón emotiva?" Stephen Gilman. "Entonación y motivación en *La Celestina*". *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII*. Ediciones Iberoamericanas. Barcelona, 1984. pp. 32, 33.

dos 'sentidos' del término, como sensación y como intención. Ahí es donde radica la fuerza del efecto, en el descubrimiento de las razones por las que el sujeto tiene la necesidad de expresarse. A través de la actitud verbal se atribuyen principios de la vida del sujeto lírico, y en el planteamiento de la misma, el sujeto tiene la posibilidad de reconocer su condición humana, como ente individual y como ente social. Lo que se dice simplemente es el vehículo para la revelación. Y retomando algunas palabras de A. Tabucchi antes citadas, "la voz tiene un poder casi creador y gracias a ella los hombres se cuentan a sí mismos".

3.2. Tema, tono y actitud

Si intentamos ver la poesía de Gil de Biedma a través de una relación tridimensional o corporal entre tema, tono y actitud, resultan significativas las opiniones de Paul Claudel a este respecto, quien definiera la poesía como una "**estilización de las actitudes verbales** del discurso y la conversación";¹²⁸ y considerando que el **tema** desarrollado en el monólogo dramático es el **efecto estético** que se quiere producir, el tema lo determinan las distintas actitudes del sujeto lírico, considerando como actitud un modo de reaccionar, una postura que adoptamos ante nosotros mismos y ante la realidad que nos rodea, **la actitud implica la**

¹²⁸ Shirley Mangini González. *Jaime Gil de Biedma*. Júcar. Barcelona, 1980. p. 75.

valoración de la experiencia. La importancia de este hecho es que para que el sujeto comprenda el mundo tiene que reducirlo a lo humano a través de su experiencia particular de vida, imprimirle su sello personal. En el matiz de la voz está implícita la manera de enfrentarse al relato, es decir, la actitud del sujeto como reflejo de su visión del mundo.

Al parecer los seres humanos tendemos a tres formas generales de reaccionar ante los hechos que nos afectan: de manera **sensual**, casi instintiva, **sentimental** (júbilo o melancólica) y **racional** (actitud crítica y reflexiva); digamos que el efecto que el lector capta a través del protagonista de *Las personas del verbo* es la correspondencia entre los valores morales que el sujeto profesa y sus actitudes o reacciones ante las circunstancias que plantea.

Ahora bien, Ernst Robert Curtius hace una interesante distinción sobre dos conceptos básicos de la literatura en general, que con cierta frecuencia se toman como ideas análogas. Desde su perspectiva, tema y motivo son elementos diferentes que se complementan:

El **motivo** pertenece al lado del **objeto**. **Tema** es **todo lo que afecta la actitud** originaria de la persona ante el mundo. La **temática** de un poeta es el **registro de sus reacciones** típicas ante determinadas **situaciones** a que lo lleva la vida. El tema pertenece a la esfera del **sujeto**. Es una constante psicológica, que el poeta halla dada en sí mismo. El motivo es cosa de inspiración, hallazgo, invención, que todo es lo mismo.¹²⁹

¹²⁹ Citado en: Emilio Barón Palma, *op. cit.*, p.90.

La poesía de Gil de Biedma está íntimamente ligada al contexto de la posguerra civil española; el conflicto bélico ha sido uno de los más crueles y despiadados, y dejó efectos profundos en la vida de los españoles, sobre todo en las primeras generaciones. Gil de Biedma con su obra busca extraer el carácter poético de las actitudes humanas bajo las circunstancias psicológicas que dejó la contienda. Con este objeto, busca un autoconocimiento; el monólogo dramático nos acerca a un hablante que **'dramatiza una posición'**, actitud que se percibe no a través de una acción directa, sino a partir de un monólogo interno. Las actitudes del sujeto no sólo nos permiten tener un conocimiento más profundo de la esencia humana, también enmarcan el ambiente general del texto, y se podría decir que en la buena configuración de éstas es en donde radica la profunda relación y complicidad que se puede llegar a establecer con el lector.

El autor configura la personalidad de un sujeto ficticio, proporcionándole, en muchos casos, datos de su propia experiencia con el objeto de humanizarlo y hacerlo más verosímil: "El poema no tiene por qué ser fiel a la verdad biográfica, pero tiene que serlo a la experiencia del autor: sólo así puede cumplir la función de <<espejo moral>> que está en la raíz de su razón de ser."¹³⁰

¹³⁰ Pere Rovira, *op.cit.*, p. 101.

La comprensión por parte del lector radica en que la acción de ese personaje que reacciona bajo una circunstancia que lo impulsa a ello, y las actitudes de ese hablante, son parecidas a la que la mayoría de nosotros tendríamos; dicho en otras palabras, la intercomunicación sujeto lírico-lector se da a través de la dramatización de actitudes típicas entre los seres humanos, digamos que apoyándose en ciertas convenciones sociales, lo que facilita la identificación, y la 'ilusión' del diálogo, entre el lector y el sujeto lírico. Dentro del poema esto se convierte en un código factible de ser interpretado gracias a la existencia de dichas convenciones de la realidad común. De este modo, el lector tiene la posibilidad de reconocerse. A través de esa interpretación 'literaria' de la perspectiva del hablante, el receptor puede conocer algo más sobre sí mismo y sobre los demás:

Toda literatura de imaginación, y no sólo la poesía, es la expresión de un mundo subjetivo que lucha por encontrar salida, mejor dicho, por crear un sistema de referencias al mundo de la realidad objetiva. Ahora, ¿qué es el mundo de la realidad objetiva? ¿puede ser la realidad que se pretende objetivamente descrita en forma de religión, de teología, de filosofía, de economía o de historia o de psicología? Ciertamente que ese tipo, digamos, de seudorealidades objetivas –porque, al fin y al cabo, son creaciones, también– tiene cabida en el mundo de la literatura de imaginación. Pero la instancia primera, con la cual ha de ponerse en relación todo mundo subjetivo, es con el mundo de la realidad común. Con **ese mundo acerca del cual todos nos entendemos a medias palabras**, y todos sabemos en qué consiste, pero nadie puede definirlo. Es el mundo de la experiencia diaria, del trabajo, del envejecer, del dormir, del despertarse, de sentirse bien, de sentirse mal, de que llegue la primavera, de que unos sean más guapos que otros, de que otros sean más tontos que unos...Ése es **el mundo de la experiencia de todos**, el mundo con el cual el reino imaginativo o subjetivo de un poeta o un novelista aspira a ponerse en relación, precisamente porque aspira a

circunscribirlo y a expresarlo en una forma en que ni la teología, ni la psicología lo pueden describir, expresar o circunscribir.¹³¹

3.3. Tono: intención estética de la voz poética

En la antigüedad, Platón había visualizado el poder cognitivo de la voz en la estructura del diálogo, en el diálogo con el receptor; a través de la voz se organizan los pensamientos con el fin de entender; es la manifestación del encuentro con la intimidad y con lo humano. Gil de Biedma configura una voz para escucharse a distancia y asumir su personalidad, para analizarse¹³² y tomar conciencia de todo lo que implica la configuración de la voz: una convocatoria de sí y un encuentro con la identidad.

Gil de Biedma, en su poesía, intenta resolver el conflicto de identidad que le ha dejado la posguerra. La voz, lo que decimos y lo que omitimos, es lo que más fielmente nos identifica y representa. El sujeto al reconocer su voz se detecta a sí mismo, se acepta y acepta lo que 'es'. En el tono de la voz está latente un **lenguaje que se transforma en imagen de sí**. El sujeto se conoce y se reconoce por su conducta, por el conjunto de sus actitudes. La esencia de la poesía del 'habla' se entiende en su origen, se conversa para establecer un contacto, para socializar y poner en movimiento las

¹³¹ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por José Luis Merino. Citado en Pérez Escobedo, *op.cit.*, pp. 101-102.

¹³² En lo referente a la mirada psicoanalítica de Gil de Biedma se sugiere revisar la tesis de maestría de Gesine Marz Schmidt: *Jaime Gil de Biedma entre compromiso social y experiencia personal: un estudio literario-psicológico*. FFyL, UNAM. 1999.

emociones. El arte de los matices de la voz está en lo que éstos pueden 'provocar', en permitirnos llegar a la pureza del concepto desde la intuición; pensemos que el misterio del arte está en el deleite que produce la estética, pero también en el 'saber' que obtenemos de ésta:

La conversación, estéticamente, es algo mucho más importante que la poesía. Lo que me sigue fascinando, de lo que sigo teniendo ganas es de hablar, de hablar con intenciones estéticas, creando efectos y divertir a los demás. La palabra como hecho estético es algo previo y fundamental para la literatura escrita. Donde no se habla bien es difícil que se escriba bien. Y hablar bien significa hablar de una manera divertida, inteligente, coherente y que produzca un efecto estético en los oyentes. Y un placer en el hablante.¹³³

Aun en la lectura en silencio, el lector se puede imaginar la voz del personaje o del sujeto lírico de cara a la situación relatada. El contexto ayuda a complementar parte del sentido del discurso, y se adapta a la del lector. De este modo la idea de 'tono' corresponde a la idea del efecto del sonido que se produce como resultado de un modo o carácter particular de expresar algo según la intención. El tono es la caracterización de la voz que identifica al sujeto; y éste, a su vez, la interpreta como metáfora de sí mismo.

3.3.1. Monólogo dramático: entre la música y la poesía

Se antoja proponer una analogía entre música y poesía, específicamente en el monólogo dramático que, como ya hemos señalado, es un discurso

¹³³ "Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma" en Pérez Escobedo, *op.cit.*, pp. 128-129.

al que se ajusta gran parte de la poesía de Jaime Gil de Biedma. Dicha analogía consiste más que nada en la forma de composición y en el modo en que se concibe el poema.

Es preciso no olvidar que la poesía de Gil de Biedma se produce en torno al contexto de la dictadura, en el cual la música cumplió con un papel importantísimo en la sociedad. A través de una infinidad de cantos patrióticos -en los que el discurso panfletario era el más sobresaliente-, con los que se transmitía el 'tono beligerante' del régimen y se socializaron los valores y principios del franquismo¹³⁴; además de ese 'fondo musical' que invadió a España durante la dictadura a través de la música popular que floreció en los 50. Pasados los años, ya fueran cantos patrióticos o canciones sin mucho fondo, éstos han llegado a despertar asociaciones que aportan explicaciones de nosotros mismos. Gil de Biedma tenía muy en cuenta esta potencialidad rememorativa de la música, por lo que no resultará descabellado pensar que él tuviera presente la relación entre música y poesía al momento de escribir, dado su potencial para ampliar los niveles de significación del poema.

El caso del poema "Elegía y recuerdo de la canción francesa" es un buen ejemplo para comprender uno de los sentidos que hay en la asociación música-poesía. La forma en que está concebido el título ya en

¹³⁴ Cabe aclarar que durante la guerra civil no sólo se compusieron cantos patrióticos franquistas, los republicanos tuvieron a su vez una buena cantidad de himnos que representaban su ideología y el motivo de su lucha. De esta forma, las canciones de guerra dejaron de ser simples composiciones musicales, representaban la lucha ideológica de dos bandos irreconciliables, una lucha de palabras. (Ver II-15,16)

sí es significativo, pues "la canción francesa" está ligada al recuerdo del sujeto lírico bajo el contexto del término de la segunda Guerra Mundial y a una serie de sentimientos despertados por ésta (la ocupación, la pérdida, la muerte, el amor perdido), mismos que anuncian el 'tono' que dominará en el poema como 'elegíaco':

[...]

Y **fue en aquel momento**, justamente
 en aquellos momentos de miedo y esperanzas
 –tan irreales, ay- que apareciste,
 oh rosa de lo sórdido, manchada
 creación de los hombres, arista, vil y bella
canción francesa de mi juventud!

[...]

Desvencijada Europa de posguerra
 con la luna asomando tras las ventanas rotas,
 Europa anterior al milagro alemán,
imagen de mi vida melancólica!
 Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos,
 aunque a veces nos guste una canción.¹³⁵

La voz lírica nunca se refiere a la letra de la canción, sino al momento histórico y personal en que la melodía apareció, y esta coincidencia es la que otorga un significado especial a la pieza musical. La canción francesa a la que Gil de Biedma se refiere es: *Les feuilles mortes*, (Las hojas muertas). De alguna manera, el poeta equipara el matiz elegíaco que se intuye en la canción -(mortes)- con su percepción del mundo en ese momento, muy oscura por cierto: "Desvencijada Europa de posguerra/ con la luna asomando tras las ventanas rotas". De este modo,

¹³⁵ "Elegía y recuerdo de la canción francesa", p. 126.

el tono de la canción evocada que coincide con el matiz de la voz del protagonista se presenta a los sentidos como una forma convocadora de resonancias en el sentir, como forma evocadora de connotaciones, como un modo de identidad a través del cual el protagonista 'asume' el sentido de la vida; esa es justamente su actitud:

Para toda la gente de mi edad que vivió el final de la Guerra Mundial con la esperanza, además, de que el final de la Guerra Mundial era el final de la posguerra civil, cosa que no ocurrió, y, cuando terminó, en mitad de aquella Europa absolutamente hecha astillas, en nuestro país se produjo un silencio; ese silencio como diciendo <<Aquí va a caer una bofetada, a ver si cae pronto>>, y no ocurrió nada; ese silencio de expectación en que todos esperábamos oír el crujido de la caída del régimen de Franco, **lo único que oímos y que escuchamos fue la llegada de la canción francesa**, la llegada de la canción de <<la môme Piaf>> y, sobre todo en aquella época, de Juliette Gréco.

Este poema dio un epígrafe de un letrista y de un músico muy de la época, Jacques Prévert y Kosma, de una canción absolutamente <<el himno>>, que es *Les feuilles mortes*. Últimamente, la he vuelto a oír y realmente es de un sentimentalismo embarazoso. **Pero entonces realmente tenía una especie de sonido negro y un malditismo que se acordaba mucho con nosotros**, y además realmente **nuestra frustración española se consoló en gran parte gracias a esta canción francesa**.¹³⁶

El compositor de música, antes de escribir una obra, tiene que imaginar y sentir la tonalidad en la que se desarrollará el discurso musical que quiere crear. Este proceso 'comunicativo' que observamos en la música es similar cuando hablamos de una poesía ligada a la voz, en su sentido de oralidad, como es la de Gil de Biedma; pues el lector interioriza la voz del hablante para traducirlo, para 'sentir' la intención de la voz poética. Esto es posible, entre otras cosas, gracias a convenciones sociales,

¹³⁶ *La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001, p. 26.

ya que aprendemos a modular nuestra voz para darle 'vida', para emitir sentidos implícitos en la forma de su articulación y expresión. El sujeto cuando 'asume su voz' se reconoce y encuentra su identidad.

Pensando en su propia obra, Jaime Gil de Biedma definió de manera muy acertada la importancia de la música en su poesía en los siguientes versos: "la mejor poesía/es el Verbo hecho tango", se piensa definitivamente en la relevancia de la voz y en la situación en que ésta toma su lugar, como ocurre en la interpretación de este género musical: "Malena canta el tango con voz de sombra/ Malena tiene pena de bandoneón". En estos versos tomados de un popular tango se puede resumir la relación y el sentido de la analogía hasta aquí presentada y todo lo que esconde el matiz de la voz.

En otro poema de Gil de Biedma se ve reforzada la noción vocal del poema en un sentido épico en "**Himno** a la juventud"; con lo que se hace al mismo tiempo referencia a la oratoria, a la música y la poesía:

[...] la música –en sus diversos aspectos- **metro, ritmo y rima**- tiene tanta importancia en la poesía, que no sería sensato rechazarla. [...] No cabe duda, pues, de que en la unión de poesía y música, en su sentido popular, encontramos el más vasto campo para el desarrollo poético.¹³⁷

¹³⁷ Edgar Allan Poe. "El principio poético". *Ensayos y críticas*. Alianza. Madrid, 1973. p. 89.

A este respecto Eliot fue aún más preciso, ya que la empatía entre música y poesía él la presenta como **La música de la poesía**¹³⁸. En esta frase está manifiesta la relación entre las dos expresiones artísticas a partir de un principio retórico: conmover al oyente o al lector. Si la pieza lo logra, es que ha significado algo; de lo contrario, como poesía no tiene ningún sentido:

[...] La música de la poesía no existe separada del significado [...] hay poemas de los cuales nos conmueve la música y damos el sentido por supuesto, del mismo modo que hay poemas en los que atendemos al sentido mientras que la música nos conmueve sin que lo notemos.¹³⁹

El asunto del tono no es un hecho aislado, ni en la música ni en la poesía. Forma parte de todo un complejo estructural de la obra. Cabe aclarar, sin embargo, que nuestra intención no es elaborar una definición para poderla ajustar a la poesía. Hemos usado en reiteradas ocasiones la palabra '**idea**', en el sentido de que la 'idea de lo que significa y representa el tono' es similar en la mente del músico como en la del poeta adiestrado en la configuración del monólogo dramático en la que, a través de la mentalización de cierto tono, melodía y ritmo, se busca **materializar un efecto** que afecte la sensibilidad del melómano en un caso o del lector, en el otro.

¹³⁸ Título que corresponde a la tercera conferencia W.P. Ker Memorial, pronunciada en 1942 en la Universidad de Glasgow University Press en el mismo año.

¹³⁹ T. S. Eliot. "La música de la poesía". *Sobre poesía y poetas*. Icaria. Barcelona, 1992. pp. 26-27.

En esa tonalidad verbal en la cual se origina el poema hay una sensibilidad implícita en la que sobran las palabras. Esto implica un modo distinto de enfrentarse al poema: se lee y se 'escucha' simultáneamente, se interpreta, pero antes que nada **la poesía se oye y se siente**, ya que el argumento y el tema de la obra están también en el modo en que esa voz se abre paso a través del texto, voz que, al igual que en un texto musical, requiere de un receptor que responda a la 'corporeidad verbal' metaforizada en el matiz de la voz que da origen a la poesía. Así, como diría José Hierro:

[...] el **sistema del poema** [...] consiste en hacer accesible a la razón lo que en su origen es la música errante que ha de encadenarse al pentagrama, lo que le permitirá ser interpretada y, en consecuencia, hacerse audible para todos, aunque no sepa nada acerca de la música.¹⁴⁰

Este modo de **interrelación sensitiva** entre el receptor y la obra es el que hace accesible la poesía de Jaime Gil de Biedma, a pesar de la complejidad de sus versos. El hecho de que el tema poético dependa del tono y de la actitud verbal de quien habla, es decir del efecto, por un lado destaca la importancia del sujeto como espacio poético, pues es a través de la configuración de su voz que el sujeto se hace presente con todo y sus valores personales. Por otro lado, hace que la obra en sí misma sea como una partitura que cada lector 'interpreta', en donde lo más

¹⁴⁰ Entrevista a José Hierro por Miguel Ángel Muñoz. "La poesía ve más que el poeta". *La jornada semanal*, n.411. *La jornada*. México, 19 de enero de 2003.

inmediato es lo que se percibe a través del matiz de la voz, sin importar, en principio, si se han comprendido literalmente las palabras escritas, pues "la parte más afectiva e irracional del poema la pone siempre el oído. [...] La mirada por su parte, tiende a ser analítica. Los elementos del raciocinio y de la lógica, en la lengua escrita, son los signos de puntuación."¹⁴¹

En el poema el argumento puede ser muy sencillo, pero lo realmente importante es imaginar el tono lógico que exigen las palabras expuestas en él, digamos que en el texto existe un 'tono virtual' que el lector puede reproducir apoyándose en su propia experiencia. En el verso que cierra la siguiente estrofa se concluye magníficamente la intensidad del 'sentir' del protagonista, que a su pesar acepta que se acerca al final de su vida; un sentir que evoca un sin fin de emociones, (angustia, temor, fracaso, infelicidad, soledad, desencanto, etc.):

Amanece otro día en que **no estaré invitado
ni a un momento feliz**. Ni a un arrepentimiento
que, por no ser antiguo,
-ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!
invite de verdad a arrepentirme
con algún resto de sinceridad.
Ya **nada temo más que mis cuidados**.

De la vida me acuerdo, pero dónde está.¹⁴²

Dentro de los principios del monólogo dramático **lo primero que importa en el poema es el 'efecto que produce'**, no el asunto o argumento

¹⁴¹ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Benjamín Prado. "Viaje al interior de Jaime Gil de Biedma", en Pérez Escohotado, *op.cit.*, p. 255.

¹⁴² "De senectute", p.172.

en su concepción más difundida en la crítica literaria. **El verdadero tema poético es ese efecto logrado**, y es en este sentido que los principios sonoros y musicales ayudan a aclarar esta situación, en donde el **tono** y el gesto verbal -actitud- son parte vital de la estructura del poema. De hecho, la estructura depende de ello, puntualizando que la 'actitud verbal' obedece a la postura o perspectiva del sujeto en el uso particular de la palabra en sus dimensiones oral y escrita.

La emoción que afecta al receptor, cuando la obra lo logra, es un valor métrico del tono. De este modo, el poema se transfigura en **otra forma de hablar**, parafraseando un poco la idea de Eliot, en la que asegura que "**cantar es otra forma de hablar**", sin dejar de pensar en la relación "música de la poesía".

Con esta visión del poeta inglés se introduce otro aspecto, que nos ayuda a comprender en qué se fundamenta la relación música-poesía del monólogo dramático. Nos referimos al 'habla', seña de identidad del sujeto con su momento histórico y con su espacio: "la música de la poesía, entonces, debe ser una música latente en el **habla común de su tiempo**. Lo cual también significa que debe estar latente en el **habla común del lugar** del poeta"¹⁴³. En la configuración del tono y de la actitud se construye un lenguaje 'humano' que 'habla' de la experiencia del individuo como visión personal del mundo:

¹⁴³ T. S. Eliot, *op.cit.*, p. 29.

Bien amadas imágenes de Atenas.

En el barrio de Plaka,
junto a Monastiraki,

una calle vulgar con muchas tiendas.

[...]

Era un lunes de agosto

después de un año atroz, recién llegado.

Me acuerdo que de pronto amé la vida,

porque la calle olía

a cocina y a cuero de zapatos.¹⁴⁴

En estos versos, el habla del sujeto lírico adquiere rasgos familiares; con su voz se establece un correlato que expresa su estado de ánimo y reflexiona al mismo tiempo sobre su momento histórico, contraponiendo la realidad de España a otra realidad más noble. En este hablar sencillo, la voz lírica liga de manera extraordinaria la existencia cotidiana al escenario y al momento histórico, en este caso, la escena nos conmueve por la profundidad y la sencillez de la voz que la describe.

Ahora bien, volviendo al calificativo que sugiere lo 'musical' como la parte estética del habla, como aquello que contiene el efecto que depende directamente de la relación entre la voz y la emoción -digamos que entre el sonido y el sentido-, se puede pensar en un "poema musical" que: "es un poema que tiene un patrón musical de sonido y un patrón musical de significados secundarios de las palabras que lo componen, y que estos patrones son uno e indisoluble"¹⁴⁵.

¹⁴⁴ "La calle Pandrossou", p. 165.

¹⁴⁵ T. S. Eliot, *op. cit.* p. 30.

El "patrón musical" de que habla Eliot incluso lo lleva a pensar que ciertas estructuras musicales establecidas se pueden adaptar perfectamente a una estructura poética en beneficio de la configuración de la voz del hablante, logrando no sólo el efecto predeterminado en el que recae el tema del poema, sino la unidad de efecto sin la cual la música carecería de sentido, como él mismo lo hizo con su extraordinaria obra *Four Quartets*¹⁴⁶, que alude no a la estrofa de cuatro versos consonantes de arte mayor, sino a la composición musical pensada para cuatro intérpretes.¹⁴⁷ El acoplamiento de la estructura musical a la estructura del poema también se hace evidente en uno de los poemas del catalán "Vals del aniversario" variando el tema en "Canción de aniversario", además de otros que hacen palpable dicha relación como: "Canción para ese día", "Canción de verbena", "Canción final".

Por su parte, Luis Cernuda, quien, al igual que Gil de Biedma, era profundo admirador de la poética y crítica inglesa, especialmente de la obra de Eliot, habla del "**poema canción**". Esto significa que en ciertos poemas hay una **intención análoga a la de la canción**, pero esto no debe tomarse como una simple reelaboración de cierta forma musical: "no quería repetir la forma y la manera de las canciones medievales, ni de las

¹⁴⁶ Jaime Gil de Biedma escribió un magnífico prólogo para la traducción de esta obra al catalán realizada por Àlex Susanna.

¹⁴⁷ En su poema el tema está tratado contrapuntísticamente a través de voces distintas de un mismo sujeto. La variación del tema se corresponde con las variaciones del tono y la actitud verbal del hablante, es decir, que la voz del sujeto lírico se va transformando al hilo de sus pensamientos; procedimiento sugerido en el título que Gil de Biedma dió a su obra poética: *Las personas del verbo*.

letrillas, sino, **con impulso semejante, conseguir otra expresión**"¹⁴⁸. Así, la finalidad es la misma, producir un efecto estético a través de la voz del sujeto lírico.

Por su parte, Cleanth Brooks y Robert Warren han hecho un interesante estudio a este respecto, basándose en algunos de los poetas románticos ingleses más destacados. A grandes rasgos la idea se centra en lo siguiente: "**el tono del poema indica la actitud del hablante** hacia su asunto, hacia su auditorio y hacia sí mismo"¹⁴⁹. Dicha definición de tono tiene mucha similitud con la definición de monólogo dramático que propone Gil de Biedma:

[...]el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en determinada situación y en cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde y cuándo y por qué, son ahora algo más que simples precisiones añadidas para **dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad**: son los factores determinantes del poema, en su fondo y en su forma, de manera que tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, el monólogo dramático, según denominación de Robert Langbaum.¹⁵⁰

De acuerdo a los criterios del discurso del monólogo dramático, el poema es "**algo dicho por alguien**", no importa tanto lo que se dice, lo esencialmente importante es '**por qué**' lo dice. En esa pregunta y sus posibles respuestas está realmente fundamentada la razón de ser de cada texto en particular, y esos 'por qué' simplemente pueden 'comprenderse',

¹⁴⁸ Luis Cernuda, *op.cit.*, p.188.

¹⁴⁹ Cleanth Brooks y Robert Penn Warren. *Understanding poetry*. Library of congress cataloging in publication data. USA, 1976. p. 112.

¹⁵⁰ Jaime Gil de Biedma (1980). *op. cit.* p. 10.

más que interpretarse, a través de la actitud del hablante que solamente puede ser 'materializada' por el matiz de su voz, su énfasis expresivo, la intención original de su discurso, en el efecto producido en el lector; en una palabra, en el tono.

El efecto del tono nos permite conocer las características internas del hablante, mediante las cuales se muestran los hechos desde dentro, lo que significa que a través de la caracterización de su voz, tenemos la posibilidad de 'sentir' lo que no se puede ver. Así, la voz deja de ser un simple vehículo que pronuncia cosas, para simbolizar lo inaccesible y en su modulación personifica, o da 'figura' a lo vivido. Y aunque es cierto que el tono no es una forma de hablar, sí apunta hacia el habla y hacia la **figura** o forma de la enunciación. En este sentido, la 'palabra' se metaforiza gracias al 'poder sugestivo' del tono.

3.3.2. Tono y actitud: música de la conversación

La dramatización del monólogo está en el simulacro de una conversación interior a través de la cual se busca un entendimiento de ese complejo que es la vida; pues, a través de la ficción del diálogo se busca un conocimiento más profundo de la realidad. En las inflexiones de la voz se abre una puerta para conocer al hombre y la condición humana:

Qué me agradeces, padre, acompañándome
con **esta confianza**
que entre los dos ha creado tu muerte?

**No puedes darme nada. No puedo darte nada,
y por eso me entiendes.**¹⁵¹

T. S. Eliot opinaba que el poema es la "Música de la conversación"; Jaime Gil de Biedma en su "Arte poética" otorga un sitio relevante a la misma –"Palabras de familia gastadas tibiamente". El poema antes citado hace una referencia a la "plática" del protagonista con el padre muerto; de hecho, los críticos del poeta catalán resaltan con frecuencia la presencia del **tono conversacional** en su poesía.

Las anécdotas que se pueden adivinar en muchos de los poemas de *Las personas del verbo* son claro ejemplo del uso estético de ciertas conversaciones. De este modo el texto se convierte en un diálogo con el tiempo. Para Gil de Biedma lo importante en la poesía es intentar "explicar la vida", y el mejor medio para lograrlo es a través de la conversación, con el lenguaje empleado por los hombres; la vida, como la poesía de Gil de Biedma, se nutre de y otorga valor a las situaciones comunes; sin duda alguna, muchas de las grandes obras han nacido de las cosas más cotidianas.

¹⁵¹ "Son pláticas de familia", p. 167. Gil de Biedma escribe este poema motivado por la muerte de su padre. El título es tomado de un parlamento de Don Juan Tenorio: "¡Eh! Ya salimos del paso,/ y no hay que extrañar la homilía;/ son pláticas de familia,/ de las que nunca hice caso."

A través de la constante actitud dialógica de la voz poética, Gil de Biedma hace que su personaje se identifique socialmente, además de que la configuración de la voz generalmente está en la 'tónica' de la situación histórica. De este modo, en el diálogo interno del sujeto lírico también hay una función extrapoética, la del testimonio social.

Pensemos que la deficiente situación de la posguerra llegó a convertirse en algo habitual en la vida de los españoles: detrás de la conversación, por muchos tintes políticos o ideológicos que ésta tenga debido a las circunstancias históricas, siempre se descubren aspectos íntimos y personales de quienes hablan. El tono conversacional junto con el nostálgico son elementos clave que ayudan a complementar la caracterización de la voz del protagonista. Ahora bien, en realidad cuando conversamos sobre 'algo', ese 'algo' habla de nosotros mismos: "El poeta habla, como en una conversación, tanto sobre sí mismo como sobre otro o alguna otra cosa; dialoga, como en la vida misma, a veces con su propia persona, y otras con otra persona o cosa."¹⁵²

Me digo que yo tenía
sólo diez años entonces,
que **tú eras** un hombre joven
y empezabas a vivir.
Yo pienso en todo este tiempo,
que ha sido mi vida entera,
y en el poco que te queda
para intentar ser feliz.

[...]

¹⁵² Robert Langbaum. *La poesía de la experiencia*. Comares. Granada, 1996. p. 120.

Y los años en la cárcel,
 como un tajo dividiendo
 aquellos y estos momentos
 de buen sol primaveral,
**son un boquete en el alma
 que no puedes tapar nunca,**
 una **mina de amargura
 y espantosa irrealidad.**

[...]

Serás uno más, perdido,
 viviendo de algún trabajo
 deprimente y mal pagado,
 soñando en algo mejor
 que no llega. **Quizá entonces
 comprendas que no estás solo,
 que nuestra España de todos
 se parece a una prisión.**¹⁵³

Ahora bien, a través del énfasis expresivo, la conversación adquiere otros sentidos, la importancia de éste en el desarrollo del poema es uno de los principios del arte moderno. Baudelaire establece que el arte "es crear una **magia sugestiva** que contenga a la vez el **objeto** y el **sujeto**" y la forma más fácil de crear una magia sugestiva que incluya a la vez el sujeto y el objeto, tal como decía Baudelaire, es "hacer que la voz que habla en el poema sea la voz de alguien, y de **alguien que se especifica a sí mismo** en el curso del poema":¹⁵⁴

Volver, pasados los años,
 hacia la felicidad
 —**para verse** y recordar
 que **yo también he cambiado.**¹⁵⁵

¹⁵³ "En el castillo de la luna", pp. 110, 111, 112.

¹⁵⁴ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por José Ma. Cobos. "Jaime Gil de Biedma como en sí mismo, al fin", en Pérez Escobedo, *op.cit.*, p. 249.

¹⁵⁵ "Volver", p. 99.

En este sentido, la voz en acción, dialogando, y el poema es, al igual que la música, una especie de organismo acústico, en donde el sentido, valga la redundancia, es un sentido de la totalidad. Cada verso o cada palabra está en función del todo y no se explica por sí misma: "el poema es absolutamente una **unidad melódica** perfecta, en que cada verso sólo tiene sentido poético donde está y sólo tiene melodía en ese contexto, de modo que fuera de él dejaría de tener sentido poético y melodía verbal."¹⁵⁶

En el énfasis expresivo, en el tono y la actitud, se realza el punto de vista y la perspectiva del hablante, se individualiza la voz. El carácter sugestivo del tono añade nuevos sentidos al poema, de tal modo que lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. El matiz de la voz evoca y sugiere, y el lector, como quien escucha, busca en el 'eco de esa voz' los rasgos verdaderos del que habla, identificándose con él a través del oído, de tal modo que la expresión personal del artista se convierte en la expresión personal del lector:

Imagino un poema que sólo sea **leído en voz alta**, un poema tan distinto del poema impreso, leído mentalmente, como un concierto de su partitura. **El énfasis de la voz que habla crearía el ritmo** y haría inteligible el amontonamiento de palabras, que puesto en la página, me gustaría que resultase completamente informe, arítmico, gramaticalmente caótico.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por E. Silvester. "Con Jaime Gil de Biedma: el lenguaje de la poesía y de la conversación", en Pérez Escobedo, *op.cit.*, p. 122.

¹⁵⁷ Jaime Gil de Biedma (1991), *op. cit.* p. 136.

El éxito de esta interrelación depende de la configuración adecuada del tono y las actitudes verbales, de la 'unidad melódica' que estos dos asuntos configuran en el poema. La mirada y la escritura serán complementos del oído; con el poema, Gil de Biedma intenta establecer una comunicación con el lector a través de los sentidos. *Las personas del verbo* permiten 'el calor del contacto' con el don de la voz, en el sentido de que en ella hay sociabilidad y afectividad:

Despiértate. La cama está más fría

y las sábanas sucias en el suelo.

[...]

Acuérdate del cuarto en que has dormido.

Entierra la cabeza en las almohadas,

sintiendo aún la irritación y el frío

que da el amanecer

junto al cuerpo que tanto nos gustaba

en la noche de ayer,

[...]

–Junto al cuerpo que anoche **me gustaba**

tanto desnudo, déjame que encienda

la luz para **besarte cara a cara,**

en el amanecer.

**Porque conozco el día que me espera,
y no por el placer.**¹⁵⁸

Por la voz se establece una relación estrecha entre el hablante y su escucha, aunque ese escucha sea el mismo sujeto lírico desdoblándose (nos gustaba-me gustaba), y en el uso del imperativo (despiértate, acuérdate, entierra) enfatiza la inmediatez comunicativa de la conversación. En el tono hace posible, de algún modo, algo olvidado en la

¹⁵⁸ "Albada", pp. 86-87.

poesía tradicional, la aparición corporal del intérprete en el poema; en una situación similar a la de una conversación real.

3.3.3. Alternancia de las voces poéticas en *Las personas del verbo*

Pensar en una poesía dependiente del énfasis de la voz conlleva, en el fondo, la aceptación de que la lengua no es un simple vehículo de transmisión de información. Cuando Gil de Biedma piensa que escribir un poema consiste en "El juego de hacer versos", en efecto piensa que la lengua es como un juego. Primero, porque a través del juego siempre hay una interacción social, luego, porque dentro de él y bajo sus reglas hay una profunda relación con la existencia cotidiana; además, a través del juego se abre una posibilidad de comprender el lenguaje, pero sobre todo de entender el mundo sobre el cual discurre. La poesía es un juego, porque el artista se 'apuesta' en ella.

Para entender la matización de la voz es fundamental 'percibirla' en su intención original. En una palabra, aprehender la realidad a través de los sentidos, la voz poética puede permitirse ser 'multitonal', porque nuestra percepción es 'plurisensorial'; además de tono es el 'timbre' personal de cada voz, la impresión de su sello:

[...] En la mayor parte de los casos en los que hablamos del significado de las palabras éste puede explicarse hablando del uso que hacemos de ellas. **El uso de las palabras** en el lenguaje, en los juegos lingüísticos, está sometido a reglas, **es la**

conexión regular entre los sonidos y las acciones lo que testimonia la existencia del lenguaje.¹⁵⁹

Una de las imágenes que sugiere el título que Gil de Biedma diera a su obra, es la de 'personas tomando la palabra', con lo cual 'las personas', es decir, los seres humanos, son la parte fundamental del poema. Son en sí el espacio donde se genera la poesía, a través de sus vivencias y experiencias. Lo que interesa al poeta es la relación que las personas establecen entre sí y consigo mismas; la indicación del plural coloca a esas personas en un acto dialógico y conversacional, con uno mismo y con los demás. Por otro lado, las personas del verbo, gramaticalmente hablando, son la 1ª, 2ª y 3ª del singular y del plural. Representan las voces del 'yo', del 'tú', y de los otros alternados en la obra, quienes toman la palabra y crean controversia, como se haría en cualquier conversación.

De manera casi instintiva Jaime Gil de Biedma escribe su primer monólogo dramático:

[...] al revisar al cabo de meses eso que luego fue "Idilio en el café", ese magma, me di cuenta que había levemente apuntada una situación, unos personajes y **una voz específica dentro de la situación**; entonces lo escribí, es decir, que el primer monólogo dramático lo escribí sin saber qué era.¹⁶⁰

¹⁵⁹ José Luis Cifuentes Honrubia. *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español*. Universidad de Alicante, 1989. p. 21.

¹⁶⁰ Carme Riera (14 de enero 1990), *op. cit.*, p. 2.

Tomemos como ejemplo este primer monólogo dramático de Gil de Biedma para observar cómo es que se manejan estas tres personas del verbo, y con qué finalidad:

IDIILIO EN EL CAFÉ

Ahora **me pregunto** si es que toda la vida **hemos** estado aquí. Pongo, ahora mismo, la mano ante los ojos –qué latido de la sangre en los párpados- y el vello inmenso se confunde, silencioso, a la mirada. Pasan las pestañas.

No sé bien de qué hablo. ¿**Quiénes son**, rostros vagos nadando como en un agua pálida, éstos aquí sentados, con **nosotros** vivientes? La tarde **nos** empuja a ciertos bares o entre **cansados hombres** en pijama. **Ven. Salgamos** fuera. La noche. Queda espacio arriba, más arriba, mucho más que las luces que iluminan a ráfagas **tus ojos** agrandados. Queda también silencio entre **nosotros**, silencio

 y este beso igual que un largo túnel.¹⁶¹

En este poema se 'percibe' perfectamente la relación y la **actitud dialógica** entre el narrador y su destinatario justamente por la alternancia de las voces de las tres personas del verbo. La conversación inicia con la primera persona del singular "me pregunto", posteriormente se introduce la primera del plural "hemos" en donde se establece automáticamente el contacto entre hablante e interlocutor; enseguida aparece la tercera

¹⁶¹ "Idilio en el café", p.40.

persona del plural a través de la interrogación retórica "¿Quiénes son...?", en un intento por comprenderse y asimilar su situación a partir de su relación no sólo con su interlocutor inmediato, sino ampliando su visión personal a través de los otros, para finalmente cerrar este momento conversacional con un imperativo dirigido a la segunda persona del singular "ven", reafirmando de nuevo su relación con su interlocutor, su identificación final con 'su otro yo', en el uso de la primera persona del plural "salgamos".

El uso del verbo es muy amplio. En él se conjuga una gran variedad de situaciones propias de la existencia: en el verbo está implícita la persona, la acción, el modo y el tiempo en que ésta se encuentra y la interrelación que tiene con los otros.

Hay un claro tono onírico que ayuda a crear un ambiente de incertidumbre y ambigüedad, en donde no queda muy claro si el sujeto habla con el amante con quien protagonizaría ese "idilio en el café", quien lo escucharía en actitud pasiva, o bien si el hablante dialoga consigo mismo y con la experiencia que representó ese idilio en su momento, actualizando el pasado a la situación presente de esa voz poética, con el fin de asimilarlo.

La relación entre "los ojos" de la primera y segunda persona del singular (vv. 3 y 14) harían pensar en un desdoblamiento del "yo" al "tú" del mismo sujeto, lo que fortalecería la hipótesis de un posible diálogo entre el

sujeto y su conciencia, 'un modo eficaz de hablarse a sí mismo de sí mismo', a partir de sus otros 'yo', lo cual no sería extraño. El término 'monólogo dramático' sugiere la acción de la voz de un mismo sujeto que habla en el poema. Si enlazamos los dos significados del término 'verbo', en cuanto a su origen etimológico y su uso gramatical, se da acción a la palabra y en eso consiste justamente la dramatización del monólogo:

[...] toda la teoría trinitaria del catolicismo es perfectamente válida. **Tres personas y un solo Dios** verdadero. Ahora bien, lo que a mí me ocurre con la teoría trinitaria es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas. ¡Yo soy muchas más! Tres personas únicamente para un único Dios, a mí me parece de una escasez y de una pobreza increíbles. Sin embargo, para mí la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad.¹⁶²

Sin embargo, en el empleo de las 'tres personas del verbo' hay algo más. La reflexión de Eliot sirve para ilustrar lo que él por su parte llamaba "Las tres voces de la poesía":

La primera voz es la voz del poeta hablándose a sí mismo –o a nadie. La segunda es la voz del poeta dirigiéndose a una audiencia, grande o pequeña. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso: cuando dice, no lo que diría en nombre propio, sino lo que puede decir dentro de los límites de un personaje imaginario. La distinción entre la primera voz y la segunda, entre el poeta hablándose a sí mismo y el poeta hablándole a otra gente, señala el problema de la comunicación poética; la distinción entre el poeta dirigiéndose a otros en su voz o en una voz asumida y el poeta inventando un habla en la que personajes imaginarios hablan entre sí, apunta al problema de la diferencia entre el verso dramático, el quasi dramático y el no dramático.¹⁶³

¹⁶² Conversación entre Carlos Barral, Beatriz de Moura, Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma. "Un coloquio", en Pérez Escotado, *op. cit.*, p.60.

¹⁶³ T. S. Eliot. "Las tres voces de la poesía". *Sobre poesía y poetas*. Icaria. Barcelona, 1992. p. 95.

Es necesario aclarar que el monólogo dramático no es poesía dramática, por la sencilla razón de que dentro del poema no hay dos personajes hablando entre sí y aunque, como en el caso de "Idilio en el café", se hacen patentes las tres personas del verbo, éstas aparecen a través de una misma voz, de un solo hablante mediante una **actitud verbal**, que es la de **alguien que conversa, ¿con su lector?...**, y el lector u oyente, puede ser externo, puede ser imaginario y pasivo, o bien puede ser el mismo autor dialogando con su conciencia. La voz interior del yo y el ello protagonizan la situación poética, para llegar a un entendimiento de su propia vida.

En la interrelación entre la primera y segunda personas del verbo, el sujeto lírico manifiesta la conciencia de su 'yo' y avanza en su proceso de identidad a través de su relación con el otro, con el 'tú'. La presencia de la segunda persona, como distanciamiento del 'yo', no es propiamente un soliloquio que indica que el sujeto lírico se habla a sí mismo, es al mismo tiempo la idea de un emisor y receptor, de un poeta y lector involucrados en el hecho poético, ya que "los poemas son un modo que adoptamos para que nos entiendan y que nos entendamos":¹⁶⁴

Que **te voy** a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector –mon semblable, -mon frère !¹⁶⁵

¹⁶⁴ "El juego de hacer versos", p. 139.

¹⁶⁵ "Pandémica y Celeste", p. 134.

En esta estrofa, por ejemplo, el hablante establece una comunión muy íntima con el lector, como si se tratara de un doble del protagonista, pues las palabras tomadas de Baudelaire –*mon semblable, mon frère*– pueden interpretarse de varias formas; una de ellas es que el sujeto se está comunicando poéticamente consigo mismo. Bajo la perspectiva de Eliot, se estaría empleando la primera voz de la poesía, aquella que otorga al verso el carácter dramático.

Gil de Biedma, siguiendo con la idea de Eliot, concuerda en que en cualquier conversación callejera siempre se tiene presente a un tercero, es decir, que aunque el diálogo directo se establezca entre dos individuos, siempre hay alguien ajeno escuchando, voluntaria o involuntariamente, y los interlocutores, consciente o inconscientemente, al saberse observados por un tercero, desarrollan su discurso en función de éste. Incluso en aquellos casos en que el sujeto lírico aparenta sostener un diálogo privativo con su propia conciencia, o íntimo entre él y su amante, como sucedería en cualquier situación ordinaria: "parte del placer que nos da la gran poesía es el placer de oír por casualidad voces que no se dirigen a nosotros."¹⁶⁶

De este modo, dentro del poema, el tono y la actitud de la voz lírica también están en función de un tercero, es decir, que aun en los poemas de profunda confianza del sujeto lírico consigo mismo, éste se sabe

¹⁶⁶ T. S. Eliot. *op. cit.*, p.107.

observado, o 'leído' por otro, pues, la **voz en tanto materia**: "toma forma en la medida en que es un desprendimiento del cuerpo, **cuerpo que se autoexpulsa** y se convierte en una vibración que señala la presencia de uno: esto es la presencia del sujeto".¹⁶⁷ En la estructura de su discurso está la conciencia de este sujeto externo.

3.3.4. Variación del tono: modos de conciencia

El tono es parte del proceso de enunciación de la voz; está íntimamente ligado a la **perspectiva** (actitud) del hablante que condiciona de algún modo las estrategias de presentación de su discurso. La voz aparece como un acto que convierte las potencialidades significativas del matiz en un instrumento para comunicar algo. 'Actúa' con el objeto de aprehender la 'forma sensible' de los sentimientos, del espíritu, y establecer un vínculo entre el lector y el texto:

[...] cualquier mensaje escrito propone una forma de entonación (entonación que en sus variaciones caracteriza, entre otras cosas, a los distintos géneros discursivos) y que cualquier forma de lectura es, por lo menos en algún grado, una actuación.¹⁶⁸

El "mundo del espíritu", como lo llama Edgar Allan Poe, está dividido en tres dimensiones: "el intelecto puro, el gusto y el sentido moral"¹⁶⁹. Por lo

¹⁶⁷ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶⁹ E. A. Poe, *op.cit.*, p. 87.

tanto cada una de estas dimensiones se 'verbaliza' de modo diferente, se busca una voz acorde con cada una de ellas, ya que son de diferente naturaleza y responden a distintas perspectivas:

[...] el **intelecto** se ocupa de la **verdad**, el **gusto** nos informa sobre lo **bello**, mientras que el **sentido moral** se ocupa del **deber**. Con respecto a este último, la conciencia nos enseña su obligación y la razón su conveniencia, [...] Un instinto inmortal, profundamente arraigado en el espíritu del hombre: tal es, claramente, el sentido de lo bello. [...] No se trata de la mera apreciación de la belleza que nos rodea, sino un anhelante esfuerzo por alcanzar la belleza que nos trasciende, (*anhelo que se refleja a través de la **tristeza** de*) no poder alcanzar ahora, completamente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos visiones tan breves como imprecisas a través del poema o a través de la música.¹⁷⁰

Lo anterior nos permite quizá comprender mejor por qué en la poesía de Jaime Gil de Biedma se percibe cierta multitonalidad; incluso en un mismo poema hay variación en el tono y actitud del protagonista a lo largo del texto. Generalmente el sujeto inicia con una voz matizada por la melancolía o el sentimentalismo, transformándose poco a poco hasta concluir en un tono irónico o crítico como modo de aceptación de la realidad; como en el siguiente poema donde la voz inicia con un marcado entusiasmo resignándose al final a la imposibilidad de su proyecto:

Resolución de ser feliz

por encima de todo, contra todos
y contra mí, de nuevo
-por encima de todo, **ser feliz-**
vuelvo a tomar esa resolución.

**Pero más que el propósito de enmienda
dura el dolor del corazón.**¹⁷¹

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹⁷¹ "Resolución", p. 153.

En la variación del tono se describe la trayectoria del hablante desde la subjetividad de la evocación sentimental a la objetividad de la reflexión crítica, que deja entrever la tensión del sujeto con su objeto, las distintas perspectivas desde donde mira el hablante:

[...] **la evidente variación del tono y la actitud. La desesperación y la nostalgia tienden a transformarse en desengañada ironía, es como una aceptación de la condición humana** y en una mayor comprensión poética del mundo y la sociedad reales en que la experiencia individual se produce.¹⁷²

El hecho de hablar con uno mismo presupone una pluralidad de modos de conciencia y voces interiores que se ven determinadas por las tres dimensiones del espíritu, utilizando la terminología de Poe. A través del contraste tonal **se materializa el efecto expresivo**, y en dicho efecto hay una **revaloración de la vida** del sujeto lírico: "Esa 'vida completamente distinta' es la vida tocada por el arte, lo que quiere decir que cualquier frase, bien mirada (esto es: estéticamente oída), revela su forma, se entrega como una pequeña melodía, en suma: *hace figura*".¹⁷³

En la poesía de Gil de Biedma por lo general se parte de la evocación del pasado, matizado por la nostalgia; y es común que dicha evocación se haga patente a través de la primera persona del verbo, de ese 'yo':

¹⁷² Jaime Gil de Biedma (1980) *op.cit.*, p. 16.

¹⁷³ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 21.

En estas dos estrofas tomadas del poema "Noches del mes de junio" se puede observar lo antes expuesto.

La actitud dialógica es marcada desde el inicio del poema. El receptor que aparece a través de la segunda persona del plural, "vosotras", está referido a la noches; sin embargo, lo que realmente hace importantes esas noches de junio de 1949 es que las otras personas del sujeto, aquéllas que él fue en el pasado, existieron en función de esas noches.

En la poesía de Gil de Biedma, se conoce al sujeto en sus distintas voces, y en consecuencia, en sus personajes. De este modo, el poema es un verdadero diálogo interior meditativo, y en el empleo de la segunda persona del plural en el fondo hay un yo desdoblado en múltiples personas, y al mismo tiempo cierta actitud estética (la "contemplación de la belleza") implícita en la evocación de esas noches.

El anhelo por querer conservar lo imposible se revela por la reiteración de la interjección vocativa: <<"cuántas veces me acuerdo", "cuántas veces me saltaron las lágrimas", "cuánto quise morir">>, y el tono melancólico y elegíaco se refuerza por las lágrimas, la muerte y el deseo de venderse al diablo.

En este último verso, en el cual podemos encontrar una clara referencia al *Fausto* de Goethe o a la polémica obra de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, y considerando que Wilde escribió bajo el influjo

del 'esteticismo', movimiento literario que promulgaba el amor a la belleza, se conjugan el **anhelo** por preservar 'las bellezas' que lleva consigo la vida del adolescente y la frustración e **imposibilidad** del deseo, "nunca me escuchó", concentrando el tono melancólico que se percibe hasta el final.

"La contemplación de lo bello" de Poe establece el modo de relación del sujeto con su objeto, dependencia que justifica el tono del hablante. Obsérvese que las palabras que resaltan dicha relación no corresponden a una acción en especial. De hecho, la única acción que se percibe es la de la cavilación transmitida por palabras, y más que reflexión se 'siente' la carga emotiva que encierra la meditación. Las frases empleadas son de uso común y por sí solas carecerían de fuerza. La repetición en este caso ayuda a intensificar la expresión, pues a través de ésta se enfatiza el motivo por el cual se expresa el hablante.

Considerando entonces la belleza como aquello en donde se ponen los anhelos por trascender, amalgamando el deseo y el fracaso consecutivo, se comprende entonces por qué Poe afirma que la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos, y aunque puede desarrollarse toda una variedad de temas melancólicos, Poe vislumbra que el tema más universal, más melancólico y por lo tanto el más poético es el tema de la **muerte**. "Cuánto quise morir".

En el caso de Gil de Biedma solamente uno de sus poemas está referido a la muerte directa, y por demás simbólica, de uno de sus 'yo',

deceso acaecido por suicidio en, "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma". Sin embargo el tema de la muerte es otro de los tópicos de su poética. Es a través de ésta que se va justificando la presencia de cada una de las personas del protagonista:

[...] cuando uno termina con una edad de su vida, le pasa como cuando uno termina con una neurosis, es decir que uno en parte se muere. Hay toda una parte de uno que se muere. [...] La idea es que hay una parte de uno, más o menos valiosa, que se está muriendo o que se ha muerto.

[...] Por definición, la realidad es lo desagradable. No creo que nadie pueda estar enamorado de ella. Al fin y al cabo, la madre de la realidad es la muerte.¹⁷⁶

Los muertos pocas veces libertad
alcanzáis a tener, pero la noche
que regresáis es vuestra,
vuestra completamente.

Amada mía, remordimiento mío,
la nuit c'est toi cuando estoy solo
y vuelves tú, **comienzas**
en tus retratos a reconocirme.

[...]

La parte de tu muerte que me doy,
la parte de tu muerte que yo puse
de mi cosecha, cómo poder pagártela...:
Ni la parte de vida que tuvimos juntos.
Cómo poder saber que has perdonado,
conmigo sola en el lugar del crimen?
Cómo poder dormir, mientras que tú firitas
en el rincón más triste de mi cuarto?¹⁷⁷

En este poema la actitud dialógica del protagonista es evidente; es un monólogo con un marcado tono elegiaco, donde el personaje

¹⁷⁶ "Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo", en Pérez Escotado, *op. cit.*, pp. 33, 40.

¹⁷⁷ "Conversación", p. 159.

conversa con la parte de su vida que se ha ido, con la parte de él que ha muerto; disculpándose por seguir vivo, por ser lo que 'es' gracias a esos 'yo' que se han ido; es un modo de reconocimiento de su propia identidad y de aceptación de la naturaleza humana y del paso del tiempo.

La realidad es la constante movilidad del tiempo que todo lo destruye, la muerte sufrida de cada una de las personas que han constituido la vida del hablante a lo largo de su existencia es la muestra de ello. En la entrevista que Campbell hiciera a Gil de Biedma, el poeta declaró que en su poesía sólo hay dos temas, "el paso del tiempo y yo", es decir, la muerte constante y lenta que todos vamos arrastrando día a día:

Un **cadáver** sin dueño
transita por los **años**
hacia el **país tranquilo**
de la tierra de nadie.

Claridad de otra paz
sin muerte, lejanía,
los ojos ya no duelen.
contemplan, olvidados,

mientras que dulcemente
va fluyendo el **cansancio**.
Como un arma de guerra,
corazón enterrado.¹⁷⁸

Bajo tal concepción de la realidad, caemos en la cuenta de por qué es la melancolía el tono "que adoptaría el grueso de la humanidad", y

¹⁷⁸ "Las afueras XI", p. 34.

en qué radica la relación entre belleza y muerte, de donde se desprende la más pura poesía.

3.3.5. Justeza del tono y valoración moral de la experiencia

Continuando con la idea de las tres voces que 'verbalizan' las tres dimensiones del mudo del espíritu, Poe coloca en primer término el **intelecto puro**, aquél que se ocupa de la **verdad**, y justamente lo coloca antes que nada por la razón de que la "finalidad de toda poesía es la verdad", aspecto que Gil de Biedma comparte, pues el objetivo primordial del monólogo dramático es precisamente el de 'asimilar la verdad de una experiencia'; que es la única verdad a la que se puede aspirar. La poesía nace de la experiencia, y no nos estamos refiriendo precisamente a la condición o estado que un sujeto adquiere por el conocimiento de algo, aunque en el fondo hay una leve intención similar. La experiencia se distingue no por la vivencia en sí, sino por la huella que ésta ha dejado en el ánimo del sujeto; ahí radica su importancia como material poético. La

poesía de la experiencia:

[...] no consiste en escribir acerca de lo que a uno le ha ocurrido, entre otras cosas porque a nadie le ocurre un poema y nadie puede escribir de lo que le ha ocurrido.

[...] yo he empleado muchos materiales de sucesos que me habían ocurrido, pero al cabo de un año, por ejemplo, cuando eso ya está completamente ingresado en el poema, eres incapaz de distinguir, ni sabes siquiera si aquello te ha ocurrido

o no. **Es sencillamente material poético al que se le ha dado forma, y que no tiene ya otra realidad que la poética.** Poesía de la experiencia es otra cosa: un modo de concebir el poema, es hacer que el poema sea un simulacro de la propia experiencia real."¹⁷⁹

La poesía de la experiencia es, como ya se ha dicho varias veces en este trabajo, un intento por conocerse a sí mismo a través de la invención de una identidad, con el fin de encontrar otros 'yo' con que regenerar al ser en toda su profundidad.

La experiencia, en el sentido más corriente, se va configurando por sucesos que le ocurren al sujeto, por lo que piensa o escucha, y esto es tomado como materia bruta que forma parte del material poético. El objeto no es en sí el de exponer la experiencia de un hecho, sino a través del simulacro de ésta develar la actitud del sujeto respecto al suceso en cuestión. El poeta a través de la objetivación de la actitud de su personaje interpreta y comprende cómo han influido los acontecimientos históricos en su vida y, por qué no pensarlos, en su generación. La experiencia predispone la actitud y por ende una forma propia de pensamiento. En la poesía de la experiencia no importa tanto el material tomado de la biografía del autor como el modo en que este material se dispone y estructura. La **verdad de la experiencia está en la convicción de la voz de quien habla:** "La única experiencia que refleja el poema es la **experiencia verbal**, de ahí que no nos interese tanto el enunciado como la

¹⁷⁹ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Adolfo García Ortega. "La perfección y el gozo", en Pérez Escotado, *op.cit.*, p. 211.

enunciación, la operación de montaje."¹⁸⁰ La verdad no está en lo que se expone, sino lo que se descubre.

El asunto de la **verdad** es una cuestión que involucra la '**justeza del tono**', la sinceridad, es decir, la auténtica impresión que un hecho ha dejado en el ánimo del protagonista, consiste en expresar adecuadamente lo que se quiere decir, sin engañar ni engañarse: "la conciencia le pesa/ -por estar intentando/ persuadirse en secreto/ de que aún es honrado"¹⁸¹. Y la honestidad expresiva solamente se puede conseguir siguiendo el hilo de las actitudes y sus consecuencias; pues es claro que en una actitud honesta se reconocen los defectos y las virtudes. De ahí que sea tan importante el captar el trasfondo que hay detrás de la necesidad de la configuración de la 'voz burguesa' en la poética de Gil de Biedma. La verdad de la experiencia está en la fidelidad a su lenguaje y por ende a su condición de vida.

Las vivencias personales conllevan un lenguaje secreto que hay que desentrañar para poder comprender su significado. Empleamos el lenguaje con la intención de configurar nuestro modelo de mundo de acuerdo a la realidad que experimenta cada uno, ya que en una sociedad hay tantas realidades como personas, la condición particular de cada sujeto otorga a un mismo acontecimiento, (la guerra civil española, por ejemplo), una importancia y una resonancia personales, en los que

¹⁸⁰ Antonia Cabanilles, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸¹ "El juego de hacer versos", p. 140.

siempre se incluye un valor general; pues en una generación de individuos se comparte un tiempo, un espacio y una experiencia histórica relevante, y a través de la postura personal del sujeto lírico el poeta también puede extraer conclusiones de vivencias comunes, de un destino compartido, una dictadura.

Fueron, posiblemente,
 los años más felices de mi vida,
 y no os extrañe, puesto que a fin de cuentas
 no tenía los diez.
 [...]
 Para empezar, la guerra
 fue conocer los páramos con viento,
 los sembrados de gleba pegajosa
 y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,
 con los montes de nieve sonrosada a lo lejos.
 Mi amor por los inviernos mesetarios
 es una consecuencia
 de que hubiera en España casi un millón de muertos.¹⁸²

En estas estrofas de "Intento formular mi experiencia de la guerra" es fácil 'sentir' la indiferencia en la actitud del hablante ante el tema de la guerra civil, el tono es justo porque logra, a través de su experiencia personal de la contienda, dejar muy claro lo que significó el gran desfase de la guerra y la ironía de haberla vivido feliz. En esa 'aparente insensibilidad' ante un desastre de esa magnitud está la honestidad, la verdad de su experiencia, la ironía en la contradicción entre su vivencia personal y la contienda fratricida.

¹⁸² "Intento formular mi experiencia de la guerra", p.122.

El **tono justo** es el que corresponde exactamente a lo que pretende expresar el poeta, representar lo más claramente posible su sentir emotivo. En él está el valor de la interpretación y evaluación del poema. Juan Ferraté, piensa respecto a la poesía de Gil de Biedma que "el sentido último debe hallarse en la **perspectiva** última desde donde se mira", y en el caso de las estrofas del poema que nos sirven como ejemplo, en realidad hay dos perspectivas, una dentro de la otra: la del niño que vivió la guerra como vacaciones de verano y la del adulto que busca en sus recuerdos el sentido de su experiencia respecto a la de los demás, símbolo de una época feliz para él y de tragedia para los otros.

La perspectiva última es, pues, la del adulto que rememora su estancia en Segovia durante el conflicto bélico, frente nacional y por lo tanto protegido y a salvo; en la perspectiva del niño, en cambio, no hay edad suficiente para la conciencia del desastre, y aunque es cierto que las impresiones obtenidas en la infancia construyen una visión espontánea y sencilla del mundo, las experiencias posteriores y la reflexión crítica de las mismas adquieren valor y significado de esas primeras vivencias. En este poema lo que observamos es la percepción del adulto, que es la voz que escuchamos en realidad. Ahí ya hay edad para la conciencia de la ironía de que gracias a la guerra él pudo vivir los años más felices de su vida.

Lo más importante de esta postura es que por un lado ese hecho es innegable: la guerra beneficia a unos cuantos privilegiados y destruye a

otros, pero lo realmente valioso de esta actitud crítica, valoración moral de los hechos, es que **el sentimiento se vuelve consciente**. El tono irónico, la displicencia con se aborda el tema, es lo único que hace justicia a esa experiencia, logra así su objetivo. Nos sorprende, así, la manera en que la voz lírica nos hace caer en la cuenta de que efectivamente las cosas fueron así, sin gastar, en realidad, muchas palabras para persuadirnos de ello. En el tono y la actitud verbal del hablante hay un valioso testimonio de la situación social desde la cual reflexiona el sujeto. A través de la experiencia personal del hablante se vislumbra la realidad colectiva: **"el testimonio social de la poesía es un valor del tono, no del asunto; y el tono no se adopta, sino que se asume, no se elige, sino que se acepta** y se da tal como lo dice la propia situación efectiva."¹⁸³

Qué mejor ejemplo para dar sentido a las palabras del crítico catalán que los versos aquí expuestos. La voz y el modo en que estructuramos el lenguaje son una extensión de los verdaderos rasgos del pensamiento y el sentir de quien habla; es lo que conecta el mundo interior con el exterior. Las cosas más cotidianas de nuestra existencia no las elegimos, "las asumimos". Poner atención a todo lo que hay detrás del matiz de nuestra voz, todo lo que implica determinada actitud y modo de decir, es poner en acción nuestra 'capacidad de sentir' -cada día más

¹⁸³ Juan Ferraté (1982), *op.cit.*, p. 362.

mermada en las sociedades modernas-; es hacer consciente el porqué de nuestra vida, que es lo que realmente importa.

3.4. La experiencia: entre el arte y la poesía

Como señalábamos en el capítulo anterior, en la poética de Gil de Biedma el sujeto se convierte en el espacio poético. Lo que importa es el cuerpo de la palabra hallada, el sujeto de la enunciación, la **persona** del hablante como parte sustancial de lo que el texto dice. En otras palabras, el verdadero texto es la 'persona', pensando no solamente en su sentido literario: texto en su concepto más amplio, como todo tejido o sistema de información que puede desprenderse del mundo y que está sujeta a decodificación y estructuración para su mejor comprensión. "Lo que importa explicar/ es la vida", y para advertir esto es importante considerar que, desde la concepción de nuestro autor no es lo mismo la poesía que el arte de escribir un poema:

porque la **Poesía**
 es un ángel abstracto
 y, como todos ellos,
 predispuesto a halagarnos.
 El **arte** es otra cosa
 distinta. El resultado
 de mucha vocación
 y un poco de trabajo.¹⁸⁴

¹⁸⁴ "El juego de hacer versos", p.138.

Podríamos aventurarnos a interpretar que en estos versos el poeta marca, indirectamente, la diferencia entre el arte de vivir y el arte simplemente. Para Gil de Biedma el arte es el **simulacro de una experiencia real**. En dicha operación se trasluce que la experiencia como evidencia de un hecho vivido no es interesante en sí, sino por lo que se puede sacar de ella. Digamos que en el resultado de la depuración de la experiencia, a través del simulacro, se encuentra lo poético.

La actitud, por su parte, es la conclusión de la experiencia, de la que el sujeto lírico aprende algo de sí mismo y del mundo, pues la actitud es la consecuencia de una vida en un contexto determinado. En la poesía de la experiencia no se busca explicar el mundo, sino la explicación de lo vivido en ese mundo. De ahí que, la **poesía** sea el resultado de la invención de una identidad, un modo de sentirse a sí mismo en el mundo, "algo que acaba pareciéndose al vicio solitario", es "la palabra puesta en acción, sentir la palabra, el ritmo, la voz, que forma parte del cuerpo".¹⁸⁵

La poesía, en tanto palabra hecha figura y cuerpo, ayuda a ver y a sentir. Edgar Allan Poe afirmaba que el **sentimiento poético** es algo que puede desarrollarse en pintura, escultura, arquitectura, danza, en un poema, "muy especialmente en música" e incluso en una conversación. La poesía nos hace sentir 'que somos'; es, como dice José Hierro, "una

¹⁸⁵ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por Biel Mesquida y Leopoldo Ma. Panero. "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada", en Pérez Escobedo, *op. cit.*, p.74.

relación entre instante y realidad, [...] es un **acto posbólico de los sentidos**, un continuo de enriquecimiento artístico y **densidad expresiva**".¹⁸⁶

3.5. Efecto poético: "pensar en renglones contados"

La '**idea formal**' del poema depende de la voz característica del monólogo dramático, en el **efecto o tono que se pretende conseguir** a través de la configuración y caracterización de la voz del sujeto lírico. Dicho efecto se logra al establecer la **relación que existe entre el planteamiento y el desenlace del poema**, correspondencia que ayuda, al igual que la imagen, a lograr el máximo efecto expresivo y la precisión del tono. Asimismo, Poe establece que en dicho efecto se encuentra el verdadero "valor del poema" en el sentido de que éste: "se halla en relación con un estímulo sublime que produce".¹⁸⁷ -Opinión que de alguna manera se apoya en la tradición retórica-. Se trata de una escritura íntimamente ligada a la modulación de la voz, como si se tratara de una composición musical en donde el poeta mentaliza el poema en movimientos, en "renglones contados", en un matiz imaginado, producido por la voz del hablante:

Componemos de oído generalmente **a partir de un ritmo**, un ritmo verbal que se nos impone, y en mi caso concreto, además, era siempre a partir **de una**

¹⁸⁶ Entrevista a José Hierro, *op. cit.*

¹⁸⁷ "El principio poético", *op.cit.*, p. 81.

tonalidad verbal y de una actitud, de una voz que habla ya en el poema. Eso quiere decir que **esa voz**, en el curso del poema, tiende **a definirse como hablante e incluso como personaje** y tiende a adquirir o a presentar un mínimo de características individualizadoras.¹⁸⁸

Una de las concepciones poéticas que Gil de Biedma comparte con el pensamiento de Edgar Allan Poe es, como ya hemos indicado, comenzar el poema con el análisis de un efecto. De este modo el poema toma autonomía: "siempre es delicioso escribir cuando el poema ha tomado ya vida propia y nos exige a nosotros en vez de ser nosotros quienes le exigimos a él".¹⁸⁹

Teniendo claro cuál es el tono que se quiere conseguir en el poema, éste será el que dicte lo que funciona o no dentro del texto: personajes, situaciones, espacios, estilo, etc., además de que de él dependerá la forma en que se enlazarán todos los elementos que integran el texto para lograr el sentido de unidad. Por lo tanto, la máxima expresividad del tono se percibe en las últimas estrofas, donde se encuentra el clímax y el significado de cualquier relato. Todo lo que hay antes ayuda a graduar el tono, preparando al lector para el efecto último: "Sólo con el *dénoement* (desenlace) a la vista podremos dar con el argumento haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención."¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Poesía en la Residencia*, pp.12-13.

¹⁸⁹ Pere Rovira "De tradiciones...", *op.cit.*, p. 154.

¹⁹⁰ E. A. Poe, *op.cit.*, p. 65.

**Las grandes esperanzas están todas
puestas sobre vosotros,**

así dicen
los señores solemnes y también:

Tomad.

Aquí está la escuela y la despensa, sois mayores,
libres de disponer

sin imprudentes
romanticismos, por supuesto.

La verdad, que debierais estar agradecidos.

Pero ya veis, **nos bastan las grandes esperanzas
y todas están puestas en vosotros.**

[...]

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

a estar vivo

justo en ese minuto
cuando nos escapamos
al mejor de los mundos imposibles.
En donde nada importa,
nada absolutamente –**ni siquiera**
las grandes esperanzas que están puestas
todas sobre nosotros, todas,

y así pesan.¹⁹¹

Ahora bien, el hecho de que en la poesía de la experiencia se empiece por el final, es decir, que los últimos versos de un poema estén ya contenidos en los primeros, por supuesto que responde a la estrategia de un método que pone interés en el efecto, mismo que se define en la peculiar correspondencia que se establece entre el inicio y el final del texto. Sin embargo, en dicha estrategia hay algo más; la conciencia de que no hay verdades absolutas; sólo 'Verdades' relativas y personales,

¹⁹¹ "Las grandes esperanzas", pp. 57, 58.

aquellas que se derivan de la experiencia, y en consecuencia de la actitud. Por ello, la única verdad palpable es la que el sujeto obtiene como **conclusión** de sus experiencias. Lo importante es el desenlace de la experiencia, de ahí que desde los primeros versos del poema se anuncie el final.

Ahora bien, que el tono deseado se consiga o no depende en gran parte de la extensión del texto, -lo que Gil de Biedma llama en "El juego de hacer versos", "pensar en renglones contados"-, y la tendencia para tener éxito en el efecto predeterminado y lograr la unidad del mismo es la brevedad, debido a que "un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y una razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve"¹⁹². Por su parte, la excitación del alma a la que se refiere Poe corresponde a lo que Eliot llama "conmover" al oyente o al lector como síntoma de que la obra le ha significado algo. Asimismo, la brevedad del poema responde a uno de los principios del "poema- canción" de Cernuda:

La mayoría de las composiciones que incorporaba a la colección eran de **extensión más reducida** que las de las colecciones anteriores y entre sus versos aparecía la **rima asonante**, indicando, de una parte, la búsqueda, acaso no del todo consciente, de cómo concentrar el tema, más bien que la de explorar sus ramificaciones, y de otra, la tendencia al canto, al poema-canción [...] Ambas cosas no siempre eran resultado de una decisión voluntaria, sino que partían de un impulso subconsciente.¹⁹³

¹⁹² E. A. Poe, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹³ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 214.

La mayor parte de los poemas que integran *Las personas del verbo* cumple con estos principios, la brevedad y el uso constante de la rima asonante, y en general el empleo del 'verso libre', aunque ni Eliot ni Gil de Biedma están de acuerdo con el término, por considerar que en poesía nada es libre, en el sentido de que todo lo que se haga dentro del poema trabaja para lograr ese efecto en que se encuentra todo el sentido y la razón de ser del poema. Eliot lo llama "verso blanco", y es justamente en el correcto manejo de este recurso en que se encuentra la diferencia y la dependencia del verso con el habla. El poema, particularmente en Gil de Biedma, es un entramado entre diálogo y literatura; entre pensamiento y emoción.

Sin embargo, y pese a la constante aparición del verso blanco, Gil de Biedma, como ya ha sido señalado, suele experimentar con estrofas y metros tradicionales, con "renglones contados" en el sentido estricto de la palabra, por ejemplo: el soneto que abre la sección de "Según sentencia del tiempo", la octava real en "Recuerda" y "Al final", el romance en "Piazza del popolo", la sextina en "Apología y petición", la redondilla en "Volver", la alusión a la copla popular en "A una dama muy joven, separada", las octavillas en "En el castillo de la luna", el romancillo "El juego de hacer versos", por mencionar algunos ejemplos. Aun en estos casos de formas poéticas establecidas encontramos un continuo juego armónico de la voz en un acto de búsqueda creativa. Gil de Biedma

nunca deja de explotar la potencialidad 'musical' del lenguaje, razón por la cual, aun tratándose de estructuras tradicionales, siempre sentimos el fluir de la voz.

El poema nunca deja de ser un artificio y una estética de la experiencia "de los sentimientos que responden a la existencia de las obras como la estructura de las obras a través de esos sentimientos"¹⁹⁴.

3.5.1. Tono y ritmo

El hecho de que Gil de Biedma haya concebido su poesía en función de un efecto a producir, nos hace pensar en el tono como la parte estética del mensaje poético. Es viable establecer una analogía entre la naturaleza del **tono** y del **lenguaje poético**, ya que ambos sirven como instrumento para la manifestación de "esta ansia incontenible de comunicar, de 'publicar' el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido; el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo"¹⁹⁵.

Uno de los efectos poéticos que inciden en el poema es lo que entendemos bajo el concepto de ritmo, en todos sus posibles niveles de acción¹⁹⁶; por lo que no nos resulta extraño, pues, que José Hierro piense

¹⁹⁴ Arthur Nisin. *La literatura y el lector*. Nova. Buenos Aires, 1962. p. 88.

¹⁹⁵ María Zambrano. "Por qué se escribe" en *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza. Madrid, 1987. p. 35.

¹⁹⁶ Sin embargo, es un hecho que el ritmo musical, es el mejor ejemplo para comprender la naturaleza y el principio del ritmo artístico; de hecho, la historia de la poesía, afirma José Hierro, "es en cierto modo, la

que **crear** un poema no es otra cosa más que **recordar** un poema perdido, del cual sólo queda la tonalidad y el ritmo, es decir, la 'sensación', el recuerdo de la emoción.

Desde un punto de vista retórico se habla del ritmo como un **principio organizador** del lenguaje poético; **como aquello que da figura al poema** y que adquiere valor en la medida que **influye sobre el sentido**; como "el **efecto resultante** de la **repetición**, a intervalos regulares, de un fenómeno".¹⁹⁷

Dentro del poema, el ritmo representa una organización, a través de una serie regulada de unidades de tiempo -(sílabas, pies, versos y estrofas)- largas y breves, acentuadas y no acentuadas; es decir, tiempos marcados y no marcados; el ritmo es creado por la **repetición** de los acentos a intervalos aproximadamente iguales. La potencia expresiva de esta estructura regulada por el ritmo está en el hecho de la estratégica disposición de los acentos. Se intuye una serie de movimientos ordenados que representan a su vez la agrupación de sensaciones e imágenes portadoras de sentido. Sin embargo, "la percepción y goce del ritmo no consiste en las sensaciones recibidas, sino en su organización interior"¹⁹⁸, a través de la cual se forma el sentido.

historia de sus aproximaciones a la música, al ritmo musical". José Hierro. "Palabras antes de un poema" en *Elementos formales de la lírica actual*. Universidad internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1967. p. 429.

¹⁹⁷ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México, 1988. p. 429.

¹⁹⁸ Amado Alonso. *Materia y forma en poesía*. Gredos. Madrid, 1969. p. 273.

Existen diversas posturas con respecto al ritmo, algunas de ellas un tanto orgánicas, pues hay quien habla de inicio de un ritmo natural como el del batir de las olas o el ritmo cardíaco. El ritmo también ha sido motivo de

Ahora bien, desde un punto de vista artístico, el ritmo no solamente es algo que no existe por sí solo, sino que es creado deliberadamente por el artista como si se tratara de una **figura regulada** que alude o simboliza un flujo de emociones, y recreada por el receptor como una experiencia rítmica personal, ya que gracias a la **alusión** el lector puede añadir algo para que el sentido se torne comprensible; el ritmo, al no tener una autonomía en cuanto al significado, exige que el receptor intuya la estructura de la obra como un mensaje que hay que descifrar, esto es parte del acto poético. Es necesario aclarar que, desde el punto de vista de la estética del ritmo, descifrar no equivale a traducir:

[...] traducir un pensamiento o un sentimiento al lenguaje del verso no es hacer poesía. La poesía repele toda traducción. Por el camino de la traducción [...] sólo se llega al falso poema, a la apariencia del poema. Un falso poema es tan inquietante como una figura de cera, porque, como ésta, tiene apariencia de un ser vivo, pero al que, para serlo, le falta precisamente la vida [...] a ese poema le falta su propio ritmo, su propia sangre.¹⁹⁹

El ritmo es una experiencia individual, pues del mismo modo que la experiencia de un hecho histórico, como la guerra civil, por ejemplo, tuvo resonancias diversas y personales en las diferentes generaciones, la

estudio filosófico. Platón, por ejemplo, consideraba que el ritmo era “la buena ordenación del movimiento”; por su parte, San Agustín en su escrito *De música*, plantea la noción del ritmo como un valor espiritual: “El ritmo está presente aun en el silencio, fuerza decisoria que no cesa de existir, es quien introduce el sonido, es lo que mantiene la memoria y permanece en ella, es el espíritu donde se mide el tiempo”. Más allá de la corriente filosófica de estos pensadores, ambos hacen hincapié en dos de los fundamentos vitales del fenómeno rítmico; primero que éste consiste en una organización que implica una base temporal, y segundo, que el ritmo depende de elementos emotivos o espirituales que se descargan en movimientos ordenados.

¹⁹⁹ José Hierro (1967), *op.cit.*, pp. 86-87.

experiencia del ritmo artísticamente creado también aporta un valor particular en cada receptor.

En la mayoría de los poemas de *Las personas del verbo*, el protagonista manifiesta una emoción cuyo significado culmina en la asimilación de ese sentimiento como la vivencia de una experiencia objetiva; digamos que el tono está en esa disposición emocional que da origen al poema.

Ahora bien, si consideramos que el ritmo es lo que ordena el flujo emotivo a través de la regulación de tensiones y distensiones; entonces, **el ritmo también es estructura**; pues esta disposición no es gratuita ni accidental, de hecho toda estructura implica cierta organización, pues los elementos se van ordenando de acuerdo a una intención, a una postura o perspectiva del hablante respecto a los hechos que reproduce, es decir, de acuerdo a una actitud, ya que el sentido de los versos es expresar una posición objetiva del sujeto lírico ante su experiencia. Esta interdependencia estructural entre ritmo, tono y actitud, nos hace pensar en el poema como unidad de significado:

[...] se tiene que leer de una vez, porque es un organismo acústico; es decir, el sentido del poema es un sentido de la totalidad y ningún verso se entiende ni se explica por sí mismo; cada verso está en función del todo; tienes que conocerlo todo antes de comprender cada cosa que hay que comprender en el poema.²⁰⁰

²⁰⁰ Entrevista a Jaime Gil de Biedma por José Luis Merino. “La metáfora necesaria”, en Pérez Escobedo, *op. cit.*, pp. 218-219.

Ahora bien, técnicamente hablando, el ritmo es tiempo articulado que otorga, a su vez, un valor a determinado ordenamiento temporal:

[...] **El ritmo cualifica** determinadamente la imposible cantidad continua de tiempo y dividiéndola en **alternancia de momentos diferentes** (el golpe del pie en el baile, el tiempo fuerte del compás, la parte marcada del pie métrico, el silencio final del verso, alternando con los intervalos entre los tiempos marcados sucesivos), **a su vez iguala entre sí** determinados de esos momentos distinguidos, los configura en esquemas determinados de repetición...²⁰¹(y variación).

Para Wolfgang Kayser la actitud del sujeto lírico condiciona la forma del poema, en otras palabras, en la estructura cristaliza la actitud. El crítico alemán señala que dentro de la lírica pueden existir tres tipos de actitudes, mismas que a continuación retomaremos para relacionarlas con la producción poética de Gil de Biedma²⁰²:

- 1) La **actitud épica** en donde lo objetivo está frente a lo subjetivo, es decir, que el yo está frente a un ello, lo capta y lo expresa. Esta postura del yo frente a su objeto proporciona un **tono crítico y reflexivo** al poema; la forma interior en que se materializa dicha actitud puede ser a través de la sentencia, el **epigrama**, la proclamación, el conjuro, la profecía, el cuadro y la **confesión**. En

²⁰¹ Agustín García Calvo. *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1975. p. 17.

²⁰² Cfr. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos. Madrid, 1985. pp. 446, 453-454.

Las personas del verbo se puede encontrar este tipo de actitud en poemas como: "Infancia y confesiones" o "Epigrama votivo".

2) La actitud lírica a través del lenguaje de la **canción**. Aquí la objetividad y la subjetividad se funden por completo, pues todo es interioridad; se trata de la autoexpresión del estado de ánimo. Las formas interiores más comunes que se ajustan al lenguaje de la canción son el júbilo y el **lamento**; este último es lo que da al poema el **tono melancólico o elegiaco**. En *Las personas del verbo* también encontramos poemas que parten de esta forma de enunciación: "Canción de aniversario", "Elegía y recuerdo de la canción francesa", "En una despedida", entre otros.

3) El apóstrofe o **actitud himnica**. Aquí la subjetividad y la objetividad no están separadas, como en el primer caso, ni se funden por completo, como en el segundo caso, sino que uno actúa sobre el otro. Ambos se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un tú. La manifestación lírica se realiza en la excitación de este influjo recíproco. La forma interior de este tipo de actitud es la **alabanza** y el **elogio**, como es el caso de "Himno a la juventud".

Para visualizar con mayor claridad las observaciones antes señaladas sobre la trilogía tono-ritmo-actitud en la poética de Jaime Gil de Biedma, tomaremos como punto de referencia el siguiente poema:

HIMNO A LA JUVENTUD

Heu quantum per se candida forma valet!

PROPERCIO, II, XXIX, 30

A qué vienes ahora,
juventud,
encanto descarado de la vida?
Qué te trae a la playa?
Estábamos tranquilos los mayores
y tú vienes a herirnos, *reviviendo*
los más terribles sueños imposibles,
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones.

De las ondas surgida,
toda brillos, fulgor, sensación pura
y ondulaciones de animal latente,
hacia la orilla avanzas
con sonrosados pechos diminutos,
con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas,
oh diosa esbelta de tobillos gruesos,
y con la insinuación
(tan propiamente tuya)
del vientre dando paso al *nacimiento*
de los muslos: belleza delicada,
precisa e indecisa,
donde posar la frente derramando lágrimas.

Y te vemos llegar –figuración
de un fabuloso espacio ribereño
con toros, caracolas y delfines,
sobre la arena blanda, entre la mar y el cielo,
aún trémula de gotas
deslumbrada de sol y sonriendo.

Nos anuncias el reino de la vida,
el sueño de otra vida, más intensa y más libre,
sin deseo enconado como un remordimiento
–sin deseo de ti, sofisticada
bestezuela infantil, en quien coinciden

la directa belleza de la *starlet*
y la graciosa timidez del príncipe.

Aunque de pronto frunzas
la frente que atormenta un *pensamiento*
conmover y obtuso,
y volviendo hacia el mar tu rostro *donde* brilla
entre mojadas mechas rubias
la expresión melancólica de Antinoos,
oh bella indiferente,
por la playa camines como si no supieses
que te siguen los hombres y los perros,
los dioses y los ángeles
y los arcángeles,
los tronos, las abominaciones...²⁰³

"Himno a la juventud" respeta su esencia original como canto de alabanza, como invocación a un 'tú' que representa poderes superiores, en este caso simbolizado por la juventud. Y como en todo himno, el yo eleva su voz emocionado, exaltando las cualidades de ese tú.

Instalémonos un poco en el tema general, con el fin de plantear la escena, y comprender el sentido del tono y la actitud de la voz poética. Lo original de este poema es que el elogio a la juventud se hace en sentido inverso a los himnos tradicionales, pues la alabanza, y por lo tanto las cualidades de esa divinidad simbólica, no se exaltan a través de sus virtudes, sino a partir de las características personales del sujeto enunciador. En la forma interior de este poema hay una formulación en donde se reencuentra el yo con su propia realidad, a través del desarrollo de un 'tú' y de las relaciones que establece con éste, es decir, a través de

²⁰³ "Himno a la juventud", pp. 170-171.

la contraposición entre la edad del tú y del yo. Con esta forma de expresión, la voz poética se convierte en el sujeto de la enunciación.

Este poema es una alegoría sobre el tema de la juventud, y aunque el observador a través de su discurso hace una fuerte exaltación a la belleza y la juventud de un cuerpo que admira, en realidad no es el deseo de ese cuerpo lo que el sujeto enuncia; más bien se trata de la expresión del sentimiento de haber perdido la propia juventud:

A qué vienes ahora,
juventud,
 encanto descarado de la vida?
 [...]
Estábamos tranquilos los **mayores**
 y **tú** vienes a herirnos, reviviendo
 los más terribles sueños imposibles,
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones.

Desde el inicio, el poema ya está interiorizado, mediatizado por la proyección deseo-nostalgia que va desarrollándose progresivamente. Aunque, en cierta forma este texto también está organizado sobre una acción exterior, la de un personaje joven que camina por la playa mientras unos hombres mayores, embelesados, observan su figura. También es cierto que curiosamente este personaje nunca aparece directamente en el poema, sólo es descrito en la medida en que el contemplador va expresando su propia situación a través de una comparación antitética. Lo interesante de este poema es que ese observador que se autocalifica como 'mayor' medita mientras contempla, y en esta actitud de la voz

poética es donde percibimos cómo la aparente objetividad de la acción física exterior actúa sobre la emotividad del sujeto lírico, y en sentido inverso, observamos cómo la interioridad del protagonista, a su vez, va tornándose objetiva gracias a la meditación, hasta transformar la escena contemplada en algo subjetivo, precisamente en una alegoría.

Esa figura que muestra descaradamente su juventud es muy ambigua; el personaje no es alguien con nombre y apellido, aparece desdoblado, pues es sustituido por la imagen andrógina de la juventud, esa es la divinidad o el ser superior al que se hace la alabanza: "con sonrosados **pechos diminutos**", "oh **diosa** esbelta de tobillos gruesos", "la directa belleza de **la starlet**/ y la graciosa timidez **del príncipe**", "la expresión melancólica de **Antínoos**".

Por otro lado, este personaje sobre el que recae la acción es subjetivado a través de la meditación del hablante, en la cual se manifiesta la identidad del sujeto lírico. Se trata de un hombre mayor con un fuerte bagaje de referencias artísticas, pues hay una serie de alusiones plásticas, a través de las cuales este ambiguo personaje es descrito imaginariamente.²⁰⁴

²⁰⁴ Posiblemente la referencia más clara a la plástica está en la imagen de *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, donde podemos imaginar el ascenso, la mágica aparición de este personaje externo que emerge del mar, además de que la sola alusión a la diosa de la belleza y del amor pone en situación y justifica la actitud himnica de este poema; en la tercera estrofa hay una clara descripción de la pintura de Botticelli en términos de la acción externa que está contemplando el sujeto lírico, donde se involucra, de forma extraordinaria, la realidad con el artificio, donde lo objetivo se toma subjetivo al convertirse en recurso descriptivo de la pintura del artista italiano, se entiende que la escena que contempla el protagonista le trae a la memoria la imagen de ese cuadro.

También está presente la imagen mítica de Antinoo, como símbolo de belleza y juventud: "entre mojadas mechas rubias/ la expresión de Antinoos". Con esta imagen, indirectamente se establece la contraposición juventud-madurez, que es en donde recae el valor de la meditación de quien contempla, pues este joven fue el favorito del emperador Adriano, cuando éste ya era un hombre mayor. Como es sabido, esta relación tuvo un fin trágico al morir ahogado Antinoo; y en este poema, tal acontecimiento, puede estar representando simbólicamente la muerte de la juventud, pues en este texto de Gil de Biedma, el joven, o la joven que se pasea por la playa, es el pretexto para la formulación de las frustraciones, los resentimientos, los deseos eróticos imposibles y las nostalgias del contemplador que ha perdido la juventud. Estas emociones son las que dan el tono general al poema: "y tú vienes a **herirnos**, reviviendo/ los más terribles **sueños imposibles**", "Nos anuncias el reino de la vida,/ el sueño de otra vida, más intensa y más libre,/ **sin deseo** enconado **como un remordimiento**/ -sin deseo de ti,...".

Ahora bien, en la última estrofa hay otra referencia literaria, específicamente bíblica, "las abominaciones". Este término, bíblicamente hablando, se emplea como referencia al deseo de un hombre por otro hombre: "No te acostarás con varón como con mujer, es abominación", "Si alguien se acuesta con varón, como se hace con mujer, ambos han

cometido abominación: morirán sin remedio, su sangre caerá sobre ellos".²⁰⁵

Es de llamar la atención que todos los sustantivos que preceden a esta palabra, y que se mencionan como probables observadores, son masculinos, "hombres, perros, dioses, ángeles, arcángeles", situación, que desde una moral convencional se intuiría que la persona que camina por la playa es una mujer; sin embargo, el hecho de que el poema cierre con la palabra "abominación", se refuerza no sólo la actitud hímica y la ambigua caracterización del personaje observado, a la vez se hace sentir la fuerza y la valoración de la experiencia, dejando entrever la naturaleza del deseo del contemplador y la tragedia personal a partir de las reflexiones incitadas por la figura observada.

Ubicándonos en el contexto de la época franquista, por supuesto que es válido pensar en un discurso sutil y a salvo de la censura, sobre todo considerando la férrea moral promulgada por el régimen, donde las playas eran satanizadas y la homosexualidad era considerada como un acto criminal.

Se ha hablado mucho de la intertextualidad como rasgo característico de la poética de Gil de Biedma. Este poema está lleno de ecos, además de bíblicos, artísticos e históricos y partiendo del tipo de perspectiva que se desprende de la actitud contemplativa y reflexiva del

²⁰⁵ *Levítico* 18, 22. *Levítico* 20, 13.

sujeto lírico, queda plasmada: “la conciencia de la existencia de un mundo más profundo, de una realidad más verdadera que la irrealidad percibida por el autor.”²⁰⁶

Ahora bien, esta actitud himnica ante esta alegoría poética de la juventud se cristaliza en una estructura rítmica que se ajusta tanto al canto de alabanza, como a la perspectiva meditativa y emotiva del hablante, esquema rítmico que se consigue por el particular uso de los acentos, del metro, la rima, los paralelismos, el encabalgamiento y diversos juegos de palabras, como se puede ver en el apéndice I.

Posiblemente quede por resolver una pregunta: ¿qué es en sí el ritmo poético?, tal vez tendríamos que conformarnos con la idea de que éste **es el que toca nuestra sensibilidad**. Nos acercamos a la idea de que el ritmo poético es sugestivo, da lenguaje a lo inefable, conmueve. Se expresan ‘cosas’ en un lenguaje tan abstracto como el de la música. En el ritmo poético hay una buena dosis de contenido psíquico que se manifiesta por el matiz o tono, que a su vez representa significados emotivos ligados a la expresión.

Jaime Gil de Biedma en su poesía trata con el lenguaje “como si fuera mágico”, pero esta magia no está en las palabras, sino en la forma en que éstas son moduladas. La magia está en el efecto que producen, en lo que se consigue con ello, en la utilidad, en la sensación del tono que a

²⁰⁶ Juan José Lanz. “Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma”. *Ínsula*. Madrid, 1990. p. 49.

su vez es la estética de un ritmo eficaz, de la creación y la reacción sensible.

CONCLUSIÓN

A lo largo de los tres capítulos que conforman el cuerpo de la presente investigación, hemos intentado marcar una ruta de análisis que nos permitiera entender la importancia del tono y la actitud en la poesía de Jaime Gil de Biedma, aspectos expresivos no sólo de su poética, sino de toda comunicación humana, con lo que la obra del poeta catalán establece una interesante relación entre vida y literatura.

En la primera parte se planteó la profunda relación que hay entre las actitudes humanas, como respuesta emotiva y crítica, y el clima que promovió las peculiares condiciones sociales que tuvieron lugar durante la guerra civil española y el régimen franquista. Se partió de la base de que cada momento histórico tiene una tónica rectora, un 'espíritu de época', que se trasmite en la vida de los individuos, tanto en lo cotidiano como en la concepción artística.

En el segundo capítulo centramos nuestra atención en el protagonismo de la voz lírica, caracterizada por la actitud verbal, con lo que la voz se transforma no sólo en un vehículo de comunicación, sino en reflejo de la identidad del sujeto lírico, en metáfora de la figura de éste. Aquí hemos hablado de la 'persona' del sujeto como espacio poético, donde el artista se empeña en aprehender el conocimiento que le

proporciona la propia imagen, y hemos señalado que a través de su caracterización se da figura a las condiciones de la existencia, con lo que el poema es un intento por comprender, en términos humanos, las cosas vitales del mundo, así como de dar salida a la crisis de identidad. De este modo, el poema es un acto creativo con el que se da forma al destino propio. Con ello se propuso una lectura de la poesía de Gil de Biedma considerando al sujeto de la enunciación como aspecto elemental de lo que el texto dice.

La última sección de esta investigación, partió de cierta inmanencia de los textos. Intentamos, en lo posible, objetivar, a través de recursos como el metro y el ritmo, cómo es que podemos percatarnos de la presencia del sujeto lírico a través de las características de su voz, de gestos sonoros (musicalidad) y conversacionales. La figura lírica adquiere, pues, sentido por su modo peculiar de enunciar, cuyo significado depende en gran medida, más que de las palabras que emite, del tono y la actitud con que las pronuncia, en donde el lector, para acercarse a la esencia del poema, debe aprehender la intención que hay en el énfasis de la voz, en las implicaciones semánticas (relación hasta cierto punto hermenéutica) y en el efecto que el poema deja en él.

Con todo esto, se ha abordado una serie de asuntos a considerar en el análisis y la comprensión de la poesía de Jaime Gil de Biedma, como ejemplo del monólogo dramático. La importancia de dicho género

poético radica en que se aprovecha el artificio y la esencia del 'drama' como una forma de representación de los afectos humanos, del estado moral de la sociedad, del clima de una época, donde el artista puede representarse a sí mismo a través de la 'gestualidad' de las voces del sujeto lírico. Con esto, el artista tiene la posibilidad de observarse como ser individual y como ser integrado en el mundo, a partir de un poema que encarna el drama individual, y por ende, el drama de la humanidad.

Asimismo, se han tocado otros aspectos importantes de la poética de Gil de Biedma: la actitud como forma de valoración moral de la misma, que exige hablar con la propia voz asumida de la clase social, es decir desde el lugar que el sujeto lírico ocupa en la sociedad; la presencia del tono conversacional; la importancia de la intertextualidad como valoración y renovación de la tradición, etc. Esta situación nos llevó a asumir que lo que captamos no está en función de lo que se dice en el poema, sino en función de lo que pasa en el mismo, a través del modo en que el poeta matiza 'la voz' y el lenguaje, situación que está presente en cualquier acto comunicativo ordinario. De ahí que se asocie frecuentemente su poesía a actos conversacionales y confesionales.

La poesía de Gil de Biedma se apoya en la 'experiencia', es decir, en lo que se ha vivido, como la única verdad a la que se puede aspirar. Dicha verdad se descubre en la objetivación de la experiencia, donde la actitud verbal aparece como valoración de la misma, y el tono como

ilustración y evidencia de la actitud. Así, la poesía de Jaime Gil de Biedma implica la estética de las actitudes verbales; y por lo tanto, el poema es un trozo de la experiencia, deliberadamente tallado, y pulido a conciencia. En los datos obtenidos de la experiencia está lo trascendente, el sentido de la vida, y por lo tanto del poema.

También hemos planteado que el sentido último de la poesía de Gil de Biedma se localiza en la perspectiva que 'intuimos' en la voz poética, es decir, en la actitud verbal como categoría cognitiva de la experiencia. En la actitud están implícitas diversas situaciones, no sólo valoraciones morales, también manifestaciones acerca del cómo y el porqué el sujeto permanece en este mundo contradictorio y escindido, condición habitual del mundo moderno, pero que se agudizó en la perspectiva de los españoles debido a las difíciles condiciones de vida que impuso el régimen franquista.

En este sentido, el asunto poético se centra en el 'efecto', en la intención oculta que hay detrás de la configuración de la voz y del histrionismo de la misma. Y aunque desde el punto de vista de la recepción se requiere de la competencia y la participación del oído para captar los matices de la voz y de sus implicaciones semánticas, lo que ocurre en el poema, como texto escrito, es que se objetiva la misma a través de la estructura. Ahí, todo lo que se quiere decir, y el modo en se quiere comunicar, exige su propio cuerpo, sus propios límites. Y así como la voz

poética hace presente la figura del sujeto. La estructura del poema es la arquitectura palpable de la esencia de la voz, ya sea como trasmisora de emociones, o bien en su actitud crítica y reflexiva.

A lo largo de las páginas aquí expuestas, se ha dejado claro el papel protagónico de las voces poéticas que representan las caras de un mismo cuerpo. Gracias a dicho protagonismo, el problema estético de la poesía de Jaime Gil de Biedma consiste en inventarse una identidad, en una palabra, **hacerse** en su obra. El poeta indaga, en el matiz de las distintas voces que configuran *Las personas del verbo*, el camino, o los caminos que lo lleven a los rostros del hombre y del artista que es.

Al transitar por cada uno de los poemas de Gil de Biedma, observamos que la finalidad de objetivar y ubicar el origen y el porqué de cierta actitud, justifica y ejemplifica, hasta cierto punto, el fluir del pensamiento y en consecuencia el proceso de la conciencia, de la mala conciencia como la llamara el propio poeta.

Su poesía es el proyecto de invención de una identidad, en donde el sujeto lírico se descubre no sólo en la imagen e idea que tiene sobre sí mismo, sino que cada imagen, cada escena de vida guardada en la memoria y articulada en verbo, le permite además reconocerse en ella. Jaime Gil de Biedma aprende a ver y a 'decir' de nuevo, a repensar, cubriendo con imágenes la parte de vida que le interesa rescatar, es decir la experiencia.

Tanto su imagen poética como aquéllas que se hacen presentes no sólo en forma de figuras retóricas, conforman un universo que incluye al sujeto y su entorno; ambos construyen un símbolo muy personal de una visión del mundo, de una actitud. Jaime Gil de Biedma en la recreación poética de su identidad activa una dialéctica, un enfrentamiento entre su yo y el mundo, lo que da como resultado la imagen de una voz que se especifica entre el tono nostálgico y la actitud irónica, es decir, entre la emoción y la reflexión. De ahí que en muchos de sus poemas encontramos un entrecruzamiento y contraste de perspectivas o actitudes que se equilibran al final del poema. En la variación del tono se ejemplifica la trayectoria de la voz poética, que va de la sentimentalidad a la objetividad de su experiencia, en cuyo contraste se realza la importancia de lo expresado, la revelación de las razones por las que el sujeto se pronuncia, la fuerza del énfasis y del efecto poético.

Las personas del verbo, debe ser leído como un juego de contrastes de tonalidades y conductas éticas y estéticas, en donde en la presencia de la imagen se inmoviliza el mundo, se enfoca y se dirige la conciencia con el fin de comprender algo; y es que no es fácil comunicar la complejidad contradictoria de la vida. Así pues, la poesía de Jaime Gil de Biedma consiste en la invención de una identidad, ya que a través de la búsqueda de su propia imagen logra un conocimiento más profundo de sí mismo y de su entorno. En la aparente fascinación de su reflejo, el poeta

no solamente entra en profunda intimidad con su yo, al mismo tiempo se descubre en su insondable y terrible realidad.

Sin duda alguna, cada poema de Jaime Gil de Biedma es la mejor dramatización de la riqueza y profundidad que hay en el tono y la actitud de su voz poética, que en sus matices abarca dos actitudes elementales que van del sentimiento a la crítica, el principio y el fin, no sólo de su obra, sino de la vida misma, voces que equilibran la perspectiva del corazón y de la razón.

APÉNDICE I: Estructura rítmica del poema <<Himno a la juventud>>²⁰⁷

"Himno a la juventud" es un poema, cuya construcción, está fundada en la irregularidad y la ambigüedad reflejada en la búsqueda de lo asimétrico, pues hay constantes variaciones en la métrica y en las estrofas. De los 46 versos que constituyen este poema hay 21 endecasílabos, 11 heptasílabos, 6 alejandrinos, y los 8 restantes son de diversos metros, tenemos 3 de arte menor (4, 5 y 8 sílabas), y 5 de arte mayor (9, 10, y 13 sílabas). Las estrofas también son irregulares, ninguna de las cinco que estructuran este poema tiene el mismo número de versos: (8, 13, 6, 7, 12, respectivamente).

La irregularidad en la construcción de este poema nos deja entrever cómo Gil de Biedma se libera en gran medida de los ritmos tradicionales, para construir uno que se ajuste al efecto que quiere lograr. El poeta rompe con el dinamismo convencional para sacar a la vez la voz propia.

No olvidemos que este poema se apoya en un recurso expresivo tradicional, la actitud hímica cuya forma interior es un canto de alabanza. Sin embargo, la invocación a esa divinidad 'terrenal' que es la juventud se hace en sentido inverso a los himnos antiguos, pues más que enaltecer las virtudes de ese ente superior, se reflexiona sobre la condición

²⁰⁷ Ver pp. 197-198.

personal del que eleva la voz; se exaltan, valga la expresión, las no-virtudes del sujeto lírico, condición que deja en la boca del hablante un tono amargo, de nostalgia y a la vez de desencanto, de frustración y resentimiento, estado anímico que contrasta con el ánimo común de los himnos. Esta circunstancia obliga al artista a crear un ritmo distinto que se ajuste al peculiar movimiento de sus emociones; al desarrollo de su propio tema.

Tal vez la pregunta inmediata ante esta voluntad en la discontinuidad arquitectónica es: ¿por qué, si este poema está construido bajo el principio de la asimetría, los lectores podemos sentirlo como rítmico?

Este cuestionamiento nos lleva a considerar la importancia de una de las constantes en la poética de Gil de Biedma, la creación de una poesía apoyada en el verso blanco, mejor conocido como verso libre²⁰⁸ -aun cuando Gil de Biedma no estaría totalmente de acuerdo con este término, pues él opinaba que en poesía no hay nada libre. La palabra puede ayudarnos a comprender que con este tipo de versificación lo que se busca es justamente una libertad en la creación de ritmos, que aunque influidos por la tradición literaria, se tiene la conciencia de que cada situación, poéticamente planteada, exige su propio ritmo. Además, con

²⁰⁸ El verso libre se caracteriza por la ausencia de todos los preceptos métricos; no hay rima ni estrofas fijas, ni versos determinados, ni un número fijo de acentos, presupone la copresencia de distintas formas versales. Lo que lo distingue de la prosa es únicamente la repetición de los acentos a intervalos aproximadamente iguales.

este recurso se busca una relación directa entre la lengua poética y la lengua común, otro de los aspectos resaltados con mayor frecuencia por los críticos del poeta catalán, el tono coloquial del ya aquí desarrollado recurso dramático.

Es claro que el ritmo del poema no depende únicamente de la organización de los acentos; como ya ha sido indicado, hay otros elementos que apoyan y fortalecen la estructura rítmica, como son los juegos de palabras, las rimas al final y al interior del verso, las sinalefas, las pausas, la reiteración de algún sonido, palabra, idea u otro tipo de elementos, los encabalgamientos, etc. Sin embargo, la primera condición del ritmo es la sucesión de 'movimientos', de tensiones y distensiones, a través de la alternancia y repetición acentual a intervalos equivalentes o *cuasi* equivalentes. Como ya se puntualizó, en este poema predominan los endecasílabos, (21 versos), se pueden intuir dos intenciones básicas en el empleo de este metro; primero, recordemos los versos de arte mayor son los que mejor se ajustan a la meditación y a la reflexión, y como hemos indicado al inicio de este análisis, lo que resalta en este poema son las reflexiones de un observador, en donde la escena externa adquiere validez solamente en función de lo que provoca en el sujeto lírico. También es importante hacer notar que el segundo metro que más se reitera en "Himno a la juventud" es el heptasílabo, (11 versos), éste como verso de

arte menor ayuda a intensificar lo que la reflexión del observador tiene de emotiva; así como evitar la monotonía del endecasílabo.

En segundo lugar, el endecasílabo es el verso más adecuado para los himnos, de hecho entre los diferentes tipos de endecasílabo existe uno que se denomina, precisamente, endecasílabo heroico, este tipo de verso se caracteriza por estar acentuado en la sílabas 6 y 10; contabilizando los versos del poema veremos que de los 21 endecasílabos 18 son heroicos, versos (3, 5, 6, 7, 10, 13, 18, 19, 22, 23, 24, 28, 31, 32, 33, 36, 40, 43); los tres restantes aparecen como variación, corresponden la forma de endecasílabo italiano, cuyos acentos recaen en las sílabas 4, 8, 10, versos (11, 15, 34). Digamos que todo esto es parte del 'lenguaje métrico':

Qué especie de "instinto" es ése que hace, en el trabajo, en el baile, en la música y en el lenguaje métrico, producir retornos tan precisos y cuasi matemáticos que a su vez dividan el movimiento, música y discurso en partes iguales o proporcionadas según razón y nos hagan así no sólo articular el tiempo, sino, al articularlo con tanta precisión, contarlo y, contándolo, medirlo, es otra para mí de las preguntas sin respuesta. Tengo, pues, por ahora, que contentarme con partir de un "Así es la cosa" para explicarme, desde la constatación de esta maravilla de la facultad de marcar el ritmo justo, de precisión tan cuasi matemática como la de los relojes que en consecuencia hemos inventado, algunos de los hechos fundamentales de la Métrica.²⁰⁹

En un análisis estructural previamente elaborado, advertimos que entre una y otra sílaba fuerte, por lo general, hay de por medio 1, 2 o 3

²⁰⁹ Agustín García Calvo, *op.cit.*, pp. 59-60.

silabas débiles, alternancia con la que se regula la intensidad de la tensión y la distensión, por ejemplo los versos 14 y 21:²¹⁰

X **X'** XXX **X'** XX **X'** XXX **X'** X

XXX **X'** X **X'** XXX **X'** X **X'** XX

Otro recurso de repetición y variación en el esquema rítmico es la anacrusis, es decir, la o las sílabas que preceden al primer acento. En la mayoría de los versos nos encontramos con 1, 2 o 3 sílabas antes de marcar el primer acento; sirvan como ejemplo los versos 19-21:

XX X' XX X' XXX X' X

X X' XXX X' X

XXX X' X X' XXX X' X X' XX

Un caso peculiar de anacrusis es el de los versos 16 y 44, pues al leerlos encontramos el primer acento precedido por 5 sílabas, lo que implica un recurso de variación, con respecto a los casos anteriores, y de homologación entre ellos, pues este fenómeno no aparece de manera aislada, ambos versos son heptasílabos.

²¹⁰ Aunque esta es la tendencia en el conjunto del poema, en el caso de los alejandrinos hay una directriz diferente, que al mismo tiempo promueve una identidad rítmica entre ellos.

Si observamos las últimas sílabas de cada verso, notaremos que hay una tendencia a la rima asonante. En la primera estrofa dominan las vocales, a, e; en la segunda, a, o; en la tercera, o; en la cuarta, a, e; y en la quinta, a, o, e. Sin embargo, al leer el poema en su conjunto, algunas consonantes resuenan con mayor insistencia, aun sobre la asonancia que se vislumbra de manera directa.

En este poema, la consonancia se logra por varios mecanismos; uno de ellos es estableciendo una concatenación de palabras que comparten ciertos fonemas, generando una sensación de armonía sonora. Ahora bien, en el poema las palabras no solamente cumplen un papel sintáctico y semántico; un término justo, además de cumplir con estas funciones, apoya el efecto de sentido, y como bien señala Rubén Bonifaz: "Un poema se construye alrededor del sonido de una palabra, que va llamando a otras, cuyas vocales y consonantes lo apoyan o lo contradicen y que componen en conjunto una expresión efectiva."²¹¹

Es interesante lo que Gil de Biedma hace con el fonema /s/ -(s, c, z)-, ya que la consonancia la consigue básicamente de tres maneras, y es que aun tratándose del mismo sonido, se logran efectos diferentes en cada caso.

²¹¹ Citado en: Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM. México, 1989. p. 85.

Una de las correspondencias fonológicas es la que se consigue desde el interior de las palabras, es decir, alternando vocablos que contengan el sonido de la consonante entre los límites de la misma:

Está**ba**mos, **sa**nsación, sonros**ad**os, malic**io**sas, sonris**as**, **es**belta, grues**os**, insinu**ac**ión, nac**im**iento, mus**lo**s, belle**za**, prec**is**a, indec**is**a, pos**ar**, fabulos**o**, **es**pacio, desl**um**brada, anunc**ia**s, sof**is**tificada, bestez**ue**la, coinciden**te**, grac**io**sa, prínc**ip**e, frunz**as**, pensam**ie**nto, obtus**o**, hac**ia**, expres**ión**, supies**es**, dios**es**, abominac**io**nes.

Algunas de estas palabras se relacionan por una rima muy evidente, que no es pareada, pues entre una palabra y otra hay varios versos de por medio, con lo que establece una sensación de continuidad a lo largo del poema sin necesidad de emplear rimas tradicionales, además de la cadencia que genera el sonido: "Sensación-insinuación-expresión, 10, 16, 40".

Otra forma de relacionar el sonido es entrelazando dos palabras, ya sea que la primera sílaba de ambas inicie con "s", o alguno de sus fonemas, o bien que la última sílaba de la primera y la primera sílaba de la segunda coincidan en la consonante. El efecto que se consigue es el de la intensificación de la idea, a través de la prolongación del sonido en el tiempo. Es como si una nota musical se alargara con el fin de intensificar el efecto, de grabarlo en la memoria: "**s**ensación, **so**nrosados, **so**nrisas, **ci**elo, **so**l, **so**nriendo, **sue**ño, **so**fística**d**a, **st**arlet, **su**pieses, **si**guen"; "temibles

sueños; ondas surgida; brillos, fulgor, sensación; maliciosas lo mismo que sonrisas".

Por último, un tercer efecto conseguido por la repetición de la consonancia es a partir de una suerte de similitud, ya que en este poema hay una peculiar insistencia en el uso de palabras que terminan en "s". De hecho, hay versos contruidos completamente bajo este principio, como los siguientes casos:

5. Estábamos tranquilos los mayores
7. los más temibles sueños imposibles
8. tú vienes para hurgarnos las imaginaciones
13. con sonrosados pechos diminutos
24. con toros, caracolas y delfines
44. los dioses y los ángeles,
45. y los arcángeles,
46. los tronos y las abominaciones

Otro caso relevante es el de la frecuencia con que aparecen sonidos nasales, como el de la consonante "n", sobre todo en la primera parte del poema. Respecto a este fonema podemos observar algunos de los juegos sonoros que hemos mencionado; sin embargo, llama la atención la obstinación con que se insiste en este sonido; por ejemplo, tan sólo en la primera estrofa aparece 12 veces: "vienes, juventud, encanto, tranquilos, y

tú **vienes**, her**imos**, revivi**endo**, tú **vienes**, hurgar**nos**, imagin**aciones**"; y en la segunda estrofa se persiste en el sonido, pues aparece en 22 ocasiones: "on**das**, sens**ación**, on**dulaciones**, **animal**, lat**ente**, av**anzas**, son**rosados**, dimin**utos**, **nalgas**, son**risas**, **con**, insin**uación**, **tan**, propi**amente**, v**ientre**, **dando**, nacim**iento**, inde**cisa**, **donde**, fre**nte**, derram**ando**". Creemos que esta obstinada presencia de la "n" está reforzando e intensificando la obsesión del sujeto lírico por la edad, por los estragos del paso del tiempo simbolizados en la imagen de la juven**ud**. Ahora bien, esta letra adquiere una relevancia particular si consideramos que también se reitera a través de la repetición de una de las palabras clave de este poema, "v**ienes**", (aparece tres veces en la primera estrofa), pues ella anuncia la llegada de ese ente llamado juven**ud**, además de que en su conjugación está implícito ese "tú" en que la objetividad de lo contemplado se va transformando. Y algo más, debido a la actitud hímica es imprescindible la presencia de ese "tú" que motiva el canto de alabanza.

Por otro lado, el verbo "venir" es clave, pues genera expectativas; mismas que se refuerzan por el **constante reiteración** del fonema /n/. No hay que olvidar que la creación de expectativas es un aspecto vital del ritmo. Desde el primer verso el sujeto lírico nos siembra la duda: el poema abre con una interrogación retórica que nos insita a preguntar, a saber más sobre las razones por las que "viene" esa imagen: "**A qué vienes** ahora,/ juven**ud**/ encan**to** descarado de la vida?"; con una pequeña

variante, pero con la misma intención: "Qué te trae a la playa?", para responderlas inmediatamente con el mismo verbo, dando la sensación de continuidad en la rima de las consonantes /m/, /n/ y /s/: "y **tú vienes** a herir**nos**, reviviendo/ los **más** terribles sueños imposibles,/ **tú vienes** a hurgar**nos** las **imaginaciones**."

Otro recurso de repetición que llama nuestra atención es el de la "Y", en su carácter de conjunción; la reiteración de esta letra, al igual que las otras que hemos mencionado, ayuda a caracterizar el ritmo de este poema, además de que nos permite "sentir", incluso a nivel sintáctico, la obsesión y necesidad del portavoz por dar claridad a sus emociones, a través de los constantes enunciados coordinados, que dan sensación de coordinación y acumulación semántica que el término promueve. Consideremos que, en su función **conjuntiva**, aparece 12 veces en el poema, ya que la conjunción permite añadir elementos expresivos, que de manera directa o indirecta apoyan y complementan el sentido de los términos que enlaza:

Y te vemos llegar –figuración
de un fabuloso espacio ribereño
con toros, caracolas **y** delfines,
sobre la arena blanda, entre la mar **y** el cielo,
aún trémula de gotas
deslumbrada de sol **y** sonriendo.

Hemos intentado mostrar, de manera muy general, qué elementos son los que contribuyen a la rítmica de un poema, y su relación con el tono

y la actitud de la voz poética. Y considerando que el tono es un elemento 'sugestivo', en consecuencia éste es parte importante de la estética del ritmo poético. Toda persuasión puede ser tan ambigua como se desee, de ahí que el ritmo, como el tono, puedan ser viva imagen de la 'elasticidad' significativa "en relación con lo que se dice, porque todos los fenómenos fonéticos y rítmicos sólo cobran sentido como transmisores de un significado que en la poesía es una emoción".²¹²

²¹² Gerardo Diego. "Elasticidad y espiritualidad del ritmo" en *Elementos formales en la lírica actual*.p. 33.

APÉNDICE II: Imágenes

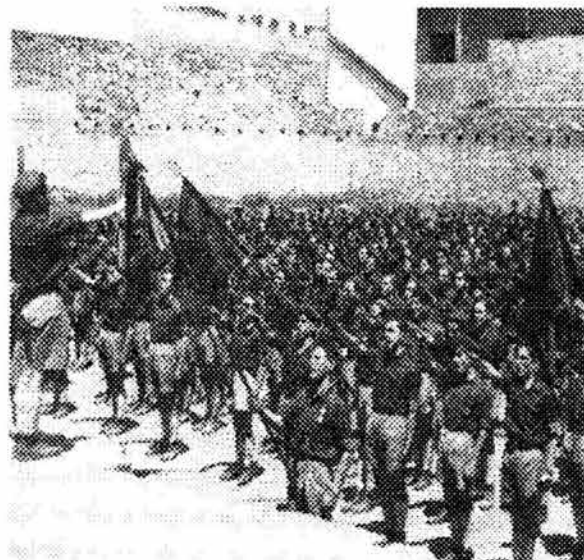
1. ICONOGRAFÍA DEL CAUDILLO



2. BAJO EL SÍMBOLO DE LA FUERZA MILITAR Y LA MORAL DE LA IGLESIA SE DIRIGE EL DESTINO DE ESPAÑA



3. EL SALUDO OBLIGADO ANTE EL JEFE DE ESTADO



4. LUCHA DE LA MORAL TEOCRÁTICA DEL ESTADO CONTRA EL "GOCE INFECUNDO"



5. ÚLTIMO PARTE DE GUERRA FIRMADO POR FRANCO

LA VANGUARDIA

ESPAÑOLA

FRANCO, CAUDILLO VICTORIOSO

Cuartel General del Generalísimo
ESTADO MAYOR

PARTE OFICIAL DE GUERRA correspondiente al día 1.º de abril de 1939 - III Año Tricentual - En el día de hoy, caído y derrotado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares.

La guerra ha terminado

Burgos, 1.º de abril de 1939

AÑO DE LA VICTORIA

Generalísimo Franco

Los señores de la
Segunda República
de España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

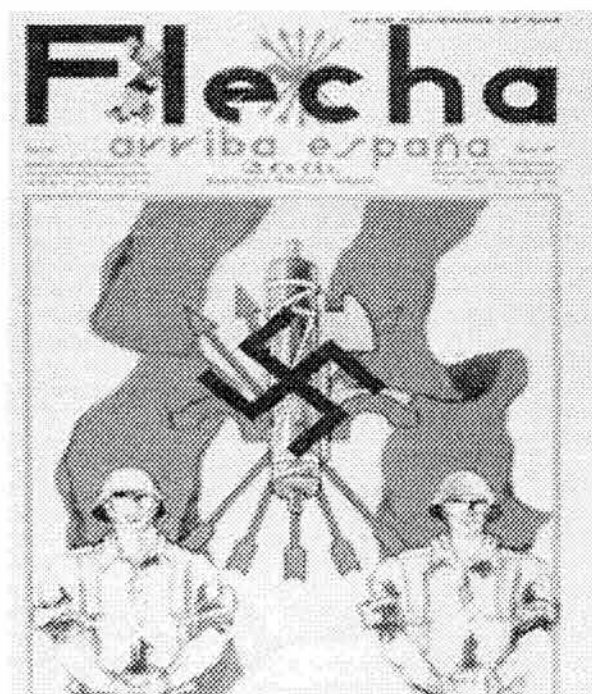
que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

que se han
convertido en
los señores de
España

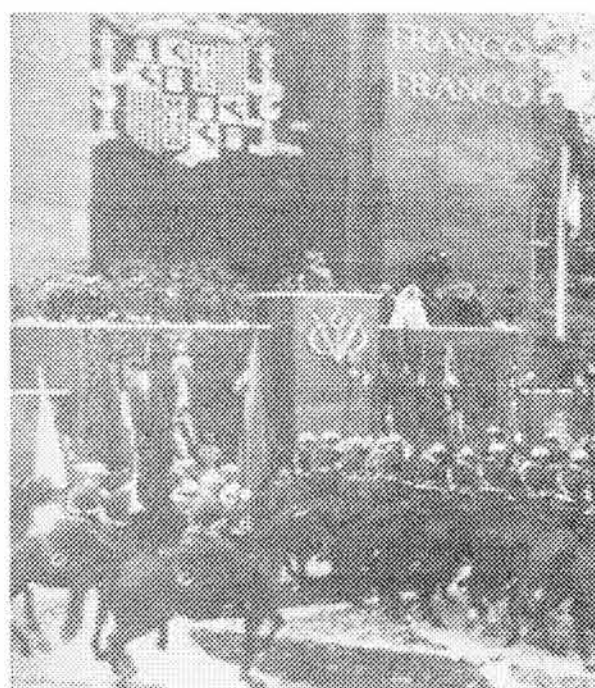
6. "LA JUVENTUD": ESPERANZA DEL CAMBIO PARA EL FRANQUISMO Y LA OPOSICIÓN



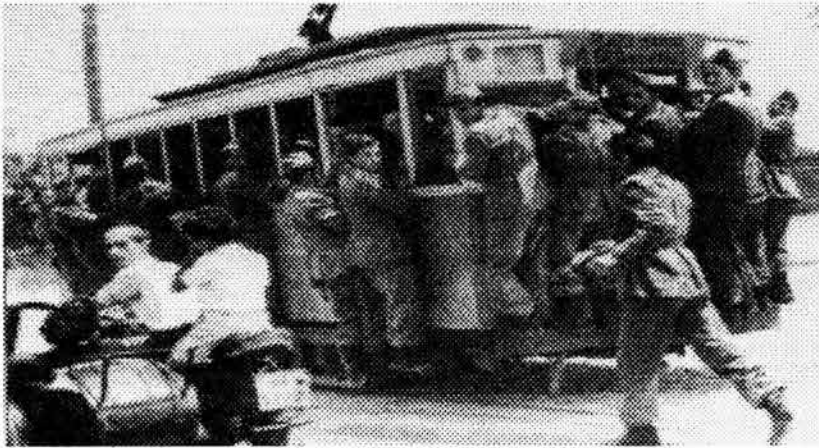
7. EL FRANQUISMO: VISIÓN PATRIÓTICA Y CATÓLICA DE LA VIDA



8. ESPAÑA DIVIDIDA EN DOS BANDOS IRRECONCILIABLES



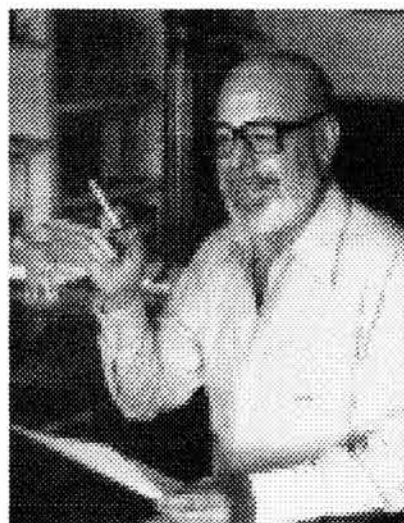
9. EL BANDO DE LOS VENCIDOS: "UNA CLASE PELIGROSA"



10. EL VALLE DE LOS CAÍDOS: EMBLEMA DE LAS DIMENSIONES DEL FRANQUISMO



11. TRES PERSONAS DEL VERBO



12. CONTRA EL ATRASO CULTURAL DE LA ESPAÑA FRANQUISTA



13. IDENTIFICACIÓN DEL FRANQUISMO CON EL NAZISMO Y EL FASCISMO



14. "CANCIONES PARA TIEMPOS DE SOLEDAD"



15. EL HIMNO FRANQUISTA



CARA AL SOL

Cara al sol con la camisa nueva
 que tú bordaste en rojo ayer
 me hallará la muerte si me lleva
 y no te vuelvo a ver
 formaré junto a mis compañeros
 que hacen guardia sobre los luceros,
 impasible el ademán,
 y están
 presentes en nuestro afán.
 Si te dicen que caí
 me fui
 al puesto que tengo allí.
 Volverán banderas victoriosas
 al paso alegre de la paz,
 y traerán prendidas cinco rosas,
 las flechas de mi haz.
 Volverá a reír la primavera
 que por cielo, tierra y mar se espera
 ¡Arriba escuadras a vencer,
 que en España empieza a amanecer!

16. EL HIMNO ANTIFRANQUISTA



LA INTERNACIONAL

Arriba, parias de la Tierra.
 En pie, famélica legión.
 Atruenen la razón en marcha,
 es el fin de la opresión.
 Del pasado hay que hacer añicos,
 legión esclava en pie a vencer,
 el mundo va a cambiar de base,
 lo que hoy todo han de ser.
 Agrupémonos todos,
 en la lucha final.
 El género humano
 es la internacional.
 Ni en dioses, reyes ni tribunales,
 está el supremo salvador.
 Nosotros mismos realicemos
 el esfuerzo redentor.
 Para hacer que el tirano caiga
 y el mundo siervo liberar,
 soplemos la potente fragua
 que el hombre libre ha de forjar.
 Agrupémonos todos,
 en la lucha final.
 El género humano
 es la internacional.
 La ley nos burla y el Estado
 oprime y sangra al productor.
 Nos da derechos irrisorios,
 no hay deberes del señor.
 Basta ya de tutela odiosa,
 que la igualdad ley ha de ser,
 no más deberes sin derechos,
 ningún derecho sin deber.
 Agrupémonos todos,
 en la lucha final.
 El género humano
 es la internacional.

BIBLIOGRAFÍA

DEL AUTOR

Gil de Biedma, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Lumen. Barcelona, 1974. 161pp.

"La imitación como mediación, o de mi edad media". *Vuelta*. No. 110, México, enero 1986. pp. 19-25.

Retrato del artista en 1956. RBA. Barcelona. 1991. 207 pp.

El pie de la letra. Ensayos completos. Crítica, Barcelona. 1994. 395 pp.

Las personas del verbo. 9ª ed. Seix Barral, Barcelona. 1997, 179 pp.

La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001. 61 pp.

Pról. y trad. de T. S. Eliot: *Función de la poesía y función de la crítica*. Seix Barral. Barcelona, 1968. 165pp.

Pról. a Luis Cernuda: *Ocnos seguido de variaciones sobre tema mexicano*. Taurus. Madrid, 1979.

Pról. a José de Espronceda: *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca*. Alianza. Madrid, 1980. 320pp.

Pról. a T. S. Eliot: *Quatre quartets*. Huopesa. Els llibres de llibres de glaucos. Barcelona, 1984. 79pp.

ENTREVISTAS A JAIME GIL DE BIEDMA

- Pérez Escohotado, Javier. Ed. y pról. *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. El Aleph. Barcelona. 2002. 272pp.
(Compilación de entrevistas hechas a Gil de Biedma entre 1972 y 1990)
- Rovira, Pere. "De tradiciones, sextinas, silencios y mudanzas". *Barcarola*. nº 21. Albacete, julio 1986. pp. 143-155.

EPISTOLARIO DE JAIME GIL DE BIEDMA

- Gil de Biedma, Jaime – Carlos Barral. "Cartas de un joven poeta a otro" (Correspondencia inédita). *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El Juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 31- 57.
- Gil de Biedma, Jaime. "Doce cartas a Carlos Barral y unas notas sobre poesía". *Revista de Occidente*. Nº 110-111, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 289-290.
- Ferrater, Gabriel. "Correspondencia amb Jaime Gil de Biedma". *Papers, cartes, paraules*. Quadens Crema. Barcelona, 1986. pp. 335-378.
- Ferrater, Juan. *Jaime Gil de Biedma: cartas y artículos*. Quaderns Crema. Barcelona, 1994. 224pp.

SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA

- Abad Nebot, Francisco. "Lengua y estilo de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 111-120.
- Alegre, Celina. "Los renglones contados. Notas sobre la métrica de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 121-129.

- Álvarez, José María. "Sobre Jaime Gil de Biedma". *Barcarola*, nº 33, Diputación provincial de Albacete, mayo 1990. p.155.
- Álvarez Sanagustín, Alberto. "Metalenguaje y poesía. A propósito de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol.I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 131-136.
- Alonso, Dámaso. y Francisco Rico. "Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma" *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 86-89.
- Angosto, Julio. "¿Menosprecio de aldea, alabanza de corte? Aportaciones para una imagen de la vida urbana y rural en la obra de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol.I, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 137-144.
- Aparicio Maydeu, Javier. "El verbo hecho tango o de la literatura como juego en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 145-148.
- Armisen, Antonio. "Lectores implícitos y explícitos, Compañeros de viaje y Ángeles caídos. Notas sobre el caso de Jaime Gil de Biedma y la Poesía de los 50" *Interletras*. Revista de literatura en lengua española
 Texto electrónico: (<http://fyl.unizar.es/gcorona/articu51.htm>)
- Armisen, Antonio. "Sobre [Nietzsche y Jung...] <<Barcelona ja no és bona>> y la estructura inicial de *Moralidades*". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 149-175.
- Armisen, Antonio. *Jugar y leer. El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma* Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999. 222 pp.
- Asiain, Aurelio. "Gil de Biedma entre otros". *Vuelta*. nº 160, México, marzo 1990. pp. 23-25.
- Aullón de Haro, Pedro. "La estructura tópica de la obra poética de Jaime Gil de Biedma". *Dicenda Cuadernos de filología hispánica*. nº 2. UCM, Madrid, 1983. pp.11-41.
- Aullón de Haro, Pedro. *La obra poética de Gil de Biedma: Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Verbum. Madrid, 1991. 113 pp.

- Ballart, Pere. "La ironía o el conjuro de la ingenuidad: <<Moralidades>>, de Jaime Gil de Biedma". *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns crema, Barcelona, 1994. pp. 507-533.
- Barón Palma, Emilio. "Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 130-137.
- Barón Palma, Emilio. "Gil de Biedma". *T. S. Eliot en España*. Universidad de Almería, 1996. pp. 75-92.
- Bataner, Ma. Paz. "Poética del informe empresarial". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón.. Zaragoza, 1996. pp. 189-202.
- Beltrán Almería, Luis. "El misterio trinitario de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 203-208.
- Benítez Reyes, Felipe. "Sobre Jaime Gil de Biedma". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 126-128.
- Benson, Douglas. "La oralidad y el contexto cultural en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Anales de la literatura española*. nº 6. Universidad de Alicante, 1988. pp. 45-67.
- Blasco, Javier. "Cuando Narciso rompe el espejo: Diario del artista seriamente enfermo". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 15-37.
- Blesa, Túa. "Canción para Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 209-217.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen. "Las personas del verso de Jaime Gil de Biedma". *Actas de l Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 39-56.
- Bonet, Laureano. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Nexos. Barcelona, 1994. 364pp.
- Bousoño, Carlos. "Cantar como se habla". *El país. Libros*. Nº 222, Madrid, 14 de enero 1990. p. 3.

- Cabanilles, Antonia. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Universitat de Valencia, 1989. 159pp.
- Calabro, Giovanna. "Quien por placer no lea, que no me lea (sobre poesía y crítica en Jaime Gil de Biedma). *Actas de I Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 219-227.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Las personas del verso: un aspecto de la ironía en Poemas póstumos de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 229-235.
- Cañas, Dionisio. Pról. *Jaime Gil de Biedma: Volver*. Cátedra, Madrid, 1990. pp. 11-40.
- "Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas". *Revista de Occidente*. Nº 110-111, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 101-110.
- "Moral y máscara del canto". *El País. La cultura*. Madrid, 12 de enero 1990. p. 28.
- "La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma". *Ínsula*. nº 523-524, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 47-48.
- Castro-Villicañas Pérez, Ma. del Val. "La religiosidad en Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 237-245.
- Chico Rico, Francisco. "Aproximación a las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>*. vol. I, Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 247-255.
- Corona Marzol, Gonzalo. *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma* Júcar. Barcelona, 1991. 141pp.
- "Langbaum y la actualización del pasado como recurso en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol. I. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 257-267.
- Cotoner Cerdó, Luisa. "La <<heroicidad canalla>> en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol. I. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 269-272.

- Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero". *Ínsula*. nº 523-524, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 17-19.
- Cuenca, Dolors. "El poeta es un fingidor o el sujeto poético en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 279-286.
- Díaz de Castro, Francisco. "Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 57-77.
- Díaz, Epicteto. "Una aproximación al Retrato de artista en 1956 de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 287-292.
- Dueñas Lorente, José Domingo. "Sobre la <<propensión al mito>> en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 293-309.
- Duprey, Jennifer. "La biografía imaginada en Las personas del verbo" de Jaime Gil de Biedma". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nº 19. UCM, Madrid. Octubre 2001- febrero 2002. Texto electrónico.
(<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/gilbiedm.html>)
- Egea, Juan F. *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*. Visor. Madrid, 2004. 162 pp.
- Ferraté, Juan. "Dos poetas en su mundo". *Dinámica de la poesía*. 2ª. ed. Seix Barral. Barcelona. 1982. pp. 359-378.
- "A favor de Jaime Gil de Biedma". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 61-66.
- G. Maestro, Jesús. "Morfología de la expresión dialógica en el discurso lírico de G. Carnero y J. Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 311-336.
- García Berrio, Antonio. "¿Qué callaba Gil de Biedma". *Revista de Occidente*. Nº 110-111, Madrid, julio-agosto 1990. pp. 115-130.
- García, Carlos Javier. "La escritura leída de Gil de Biedma: Retrato del artista en 1956". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 337-343.

- García Montero, Luis. "El juego de leer versos". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 113-120.
- García Ramos, Juan Manuel. "Jaime Gil de Biedma: Su tributo social". *Camp de l'Arpa*. nº 35-36, Barcelona, 1976. pp. 33-36.
- Giménez Frontin, José Luis. "entre 'sociales' y 'novisimos': El legado poético de Jaime Gil de Biedma". *Quimera*. Nº 32, Barcelona, 1982. pp. 52-63.
- González, Angel y Shirley Mangini. "Tono y poesía: A propósito de Jaime Gil de Biedma". *Proemio*. Vol.1. Planeta. Barcelona, abril 1975. pp. 119-133.
- González, José Ramón. "La prosa crítica de Jaime Gil de Biedma. Estrategias de supervivencia". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 345-350.
- González Muela, Joaquín. "Imágenes de Gil de Biedma". *La nueva poesía española*. Ed. Alacalá. Madrid, 1973. pp. 81-103.
- Goytisolo, Juan. "Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 75-83.
- Grande Rosales, Ma. Ángeles. "Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico-poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 351-362.
- Guinda, Ángel. "Después de la poesía de Jaime Gil de Biedma: su experiencia en la mía". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 363-365.
- Gutiérrez, Enrique. "Voz, travesía y huída. La experiencia de sí mismo en la poesía de Jaime Gil de Biedma y Manuel Vázquez Montalbán". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 367-377.
- Irlés, Gerardo. "En compañía" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 107-110.
- Izquierdo, José Ma. *La poética del tiempo de Jaime Gil de Biedma en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Texto electrónico. (<http://www.digbib.uio.no/roman/Art/Rf3-96-1/izquierdo.pdf>)

- Jiménez, José Olivio. "Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 79-90.
- "Una versión realista de la irrealidad: Sobre Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966)". *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Rialp. Madrid, 1998. pp. 110-124.
- Jiménez Millán, Antonio. "La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)". *Litoral: Jaime Gil de Biedma El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 102-105.
- Lanz, Juan José. "Por los caminos de la irrealidad. Notas sobre irrealismo e Irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Ínsula*. nº523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 48-52.
- Malpartida, Juan. "Las personas del verbo". *Cuadernos hispanoamericanos*. Nº. 490, Madrid, abril 1991. pp. 73-81.
- Mangini González, Shirley. "El tiempo y el personaje poético en la obra de Jaime Gil de Biedma". *Camp de l'Arpa*. nº 35-36. Barcelona, agosto-septiembre 1976. pp. 25-31.
- Jaime Gil de Biedma*. Júcar. Barcelona, 1980. 225pp.
- Marsé, Juan. "Evocación del sótano negro". *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 68-70.
- Martínez Arnaldos, Manuel y Ma. Teresa Caro Valverde. "Al pie de la letra de otros (El signo de Luis Cernuda traducido por Jaime Gil de Biedma)". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 379-388.
- Marz Schmidt, Gesine. *Jaime Gil de Biedma entre compromiso social y experiencia personal: un estudio literario-psicológico*. FFyL. UNAM. México, 1999. (Tesis de maestría)
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio: "El don de la elegía". *Camp de l'Arpa*. nº35-36, Barcelona, agosto-septiembre 1976. pp. 12-24.
- Minués Gállego, Andrés y José Luis Ángeles Blasco. "Las actitudes líricas: el otro y yo, Jaime Gil de Biedma)". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 389-397.

- Molitoris, Joan I. "Diferencias críticas: el continuo crítico-lírico en Ángel González, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma". Columbia University. Texto electrónico.
(<http://tel.fll.perdue.edu/RLA-archive/1989/SpanishAJT-html/Molitoris-FF.htm>)
- Moreno Hernández, Carlos. "Jaime Gil de Biedma y la polémica sobre el Romanticismo español". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 399-408.
- Moret, Xavier. "Retrato de Gil de Biedma en 1956". *El País. La cultura*. Madrid, 30 de diciembre 1990. p. 21.
- Moura, Beatriz de. "Charla Barral, Gil de Biedma, Juan Marsé". *Camp de l'Arpa*. nº 37-38. Barcelona, octubre-noviembre 1976. pp. 6-12.
- Naharro Calderón, José Ma. "Ecos cernudianos en la poesía de Gil de Biedma". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 428, Madrid, febrero 1986. pp. 157-162.
- Notan, James. "El juego de traducir versos: la poesía de Gil de Biedma a través del espejo del inglés". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 409-412.
- Olmos Gil, Miguel Ángel. "Un procedimiento retórico y la experiencia literaria en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 419-425.
- Payeras, María. "La noche en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 427-438.
- Pérez Leal, Agustín. "Lo normal es leer. Posibles razones para escribir en la obra de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 439-443.
- Pont Bonsfills, Anna Ma. "Una aproximación al tema carcelario a partir de <<El castillo de la luna>> de Gil de Biedma". *Actas del Congreso <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1 Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 445-450.
- Pozuelo Yvancos, José Ma. "Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 91-108.

- Provencio, Pedro. "El grupo poético de los años 50". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 503. Madrid, mayo 1992. pp. 121-130.
- Puig, Josep. "La ciudad en Moralidades de Jaime Gil de Biedma". Texto electrónico.
(<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/18abril-junio01/18epuig.html>)
- Quintana, Emilio. "Influencia de Jaime Gil de Biedma en la joven poesía española". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 451-458.
- Reisz, Susana. "Narciso disfrazado de sí mismo o una poética de la ecomanía". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 459-475.
- Reyzábal, Ma. Victoria. "Jaime Gil de Biedma: las otredades del yo Poético" *Barcarola*. Revista de creación literaria. Nº 33, Albacete, mayo 1990. pp. 171-176.
- Riera, Carme. *La escuela de Barcelona*. Anagrama. Barcelona, 1988. 359p.
- "Inventor de sí mismo". *El País*. La cultura. Madrid, 9 de enero 1990. p. 27.
- "Escribir fue un engaño". *El País*. Libros. Madrid, 14 de enero 1990. pp. 1-2.
- Romero Tobar, Leonardo. "Gil de Biedma, Baudelaire: correspondances". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 477-488.
- Romo Feito, Fernando. "Jaime Gil de Biedma y la poética". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1. Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 489-498.
- Rovira, Pere. "La voz ensimismada de *Poemas póstumos*" *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 121-124.
- La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Edicions del mall. Barcelona, 1986. 328pp.
- "Un whisky en el jardín". *Barcarola*. Revista de creación literaria. Nº 33, Albacete, mayo 1990. pp. 167-169.
- "Las relaciones generosas. Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral". *Ínsula*. nº 523-524. Madrid, julio-agosto 1990. pp. 45-47.

El sentido figurado. 34 poemas de Jaime Gil de Biedma. Universitat de Lleida. 1999. 158pp.

Rubio Jiménez, Jesús. "Jaime Gil de Biedma y Lord Byron: un careo entre dos poetas románticos". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 499-508.

Ruiz Granada, Emilio. "Reflexiones sobre el <<yo>> poético". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 509-516.

Sabadell, Juana. "El sujeto y sus dobles: objetivaciones y configuración literaria en *Las personas del verbo*". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su Generación poética>>* vol.1, Diputación general de Aragón, Zaragoza, 1996. pp. 517-523.

Fragmentos de sentido. La identidad Transgresora de Jaime Gil de Biedma. PPU. Barcelona, 1997. 191pp.

Salvador, Álvaro. "Para leer a Gil de Biedma" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos.* nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 150-155.

Sanger, Richard. "La codificación del sueño: El héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos.* nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 92-98.

Segovia, Tomás. "Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles". *Ensayos I. Actitudes/ Contracorrientes.* UAM. México, 1988. pp. 477-497.

Soria Olmedo, Andrés. "Gil de Biedma, lector" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos.* nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 99-101.

Susana, Alex. "Inter pocula (Diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos.* nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 159-167.

Teruel Benavente, José. *La joven poesía española del medio siglo.* Universidad Complutense de Madrid, 1990. 303 pp. (Tesis doctoral)

"Del producto acabado, o sea yo: Retórica de la experiencia en *Las personas del verbo*". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 525-533.

- Thanoon, Akram J. "El monólogo dramático en la obra poética de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 535-543.
- Valcárcel, Eva. "El verbo hecho carne de tango. Valente y Gil de Biedma: poesía y cuerpo como instrumento para el conocimiento". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 545-553.
- Valender, James. "Gil de Biedma y la poesía de la experiencia" en *Litoral: Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*, nº 163-165, Málaga, 1986. pp. 139-148.
- Varias García, Juan. "El cronotopo en la poesía de Jaime Gil de Biedma". *Actas del Congreso: <<Jaime Gil de Biedma y su generación poética>>*. Vol.1. Diputación general de Aragón. Zaragoza, 1996. pp. 555-562.
- Villena, Luis Antonio de. "La poesía de Jaime Gil de Biedma". *El País. Libros*. Madrid, 5 de octubre 1980. p.1.
- "Breve memoria de Jaime Gil de Biedma". *Barcarola*. nº 33. Albacete, mayo 1990. pp. 157-159.

ANTOLOGÍAS DE POESÍA ESPAÑOLA

- Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Lumen. Barcelona, 1977. 376 pp.
- Bousoño, Carlos. *Antología poética 1945-1973*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976. 394 pp.
- Cano, José Luis. *Antología de la lírica española actual*. Biblioteca Anaya. Salamanca, 1968. 118 pp.
- Lírica española de hoy*. Cátedra. Madrid, 1975. 222 pp.
- Castellet, José María. *Veinte años de poesía española: 1939-1959*. Seix-Barral. Barcelona, 1960. 420 pp.
- Ferran i Camps, Jaume. *Antología parcial*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976. 255 pp.

García Hortelano, Juan. *El grupo poético de los años 50*. Taurus. Madrid, 1978. 271 pp.

González Martín, Jerónimo P. *Poesía hispánica, 1939-1969*. Saturno. Barcelona, 1970. 378 pp.

Jiménez, José Olivio. *Diez años de poesía española 1960-1970*. Ínsula. Madrid, 1972. 444 pp.

Luis, Leopoldo de. *Poesía social: poesía española contemporánea 1939-1964*. Alfaguara. Madrid, 1965. 434 pp.

Poesía social española contemporánea: antología (1939-1968). Júcar. Madrid, 1982. 454 pp.

GENERAL

Abella, Rafael. *Por el imperio hacia Dios: crónica de una posguerra (1939-1955)*. Planeta. Barcelona, 1978. 327 pp.

La vida cotidiana bajo el régimen de Franco. Temas de hoy. Madrid, 1996. 367pp.

Alonso, Amado. *Materia y forma en la poesía*. 3ª. ed. Gredos, Madrid, 1969. 402 pp.

Ayuso, José Paulino. "Milenio: miedo y religión. La expresión poética del miedo: de la angustia de la muerte al éxtasis sagrado". UCM, Madrid. Texto electrónico.
(<http://www.ull.es/congresos/conmirel/Ayuso.htm>)

Ballart, Pere. Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns crema, Barcelona, 1994. 562 pp.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Trad. Luis Martínez de Merlo. Cátedra. Madrid, 1991. 610 pp.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2ª ed. Porrúa, México, 1988. 508pp.

Análisis e interpretación del poema lírico. UNAM, México, 1989. 180p.

Brooks, Cleanth. Robert Penn Warren. *Understanding poetry*. Library of Congress cataloging in publication data. USA, 1976. 602 pp.

Bryce Echenique, Alfredo. *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*. Universidad de Oviedo, 2002. 58 pp.

Cano, José Luis. *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*. Guadarrama. Madrid, 1974. 244 pp.

Cernuda, Luis. "Historial de un libro". *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral, Barcelona, 1971. pp. 177-216.

"Bécquer y el poema en prosa español". *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral, Barcelona, 1971. pp. 257-266.

Cifuentes Honrubia, José Luis. *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español*. Universidad de Alicante, 1989. 514 pp.

Cleanth Brooks y Robert Penn Warren. *Understanding poetry*. Library of Congress Cataloging in Publication data. USA, 1978.

Diego, Gerardo. "Elasticidad y espiritualidad del ritmo". *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1967. pp. 27-44.

Dorra, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. P y V. BUAP. México, 2002. 135 pp.

Eliot, T. S. *Sobre poesía y poetas*. Trad. Marcelo Cohen. Icaria. Barcelona, 1992. 298 pp.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza, Madrid, 1996. 1134 pp.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas. Tomo VI. (1914-1917)*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972. pp. 2091-2100.

"El yo y el ello". *Tres ensayos sobre la teoría sexual y otros ensayos*. Orbis. Barcelona, 1983.

García Calvo, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1975. 89 pp.

"Pensar a la contra". Entrevista por Arcadi Espada. *El País. Babelia*. Madrid. 26 de abril 2003. pp. 2-3.

García Gilbert. *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la Actitud cervantinos*. Edicions Alfons el Nangànim. Vlencia, 1997. 297 pp.

- Gilman, Stephen. "Entonación y motivación en la *Celestina*". *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII.* ed. Frauke Gewecke. Ediciones Iberoamericanas, Barcelona, 1984. pp. 29-35.
- Gómez Mata, Marta y César Silió Cervera. *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo.* Júcar. Barcelona, 1994. 194 pp.
- Gurméndez, Carlos. *La melancolía.* Pról. Javier Muguerza. Espasa Calpe. Madrid, 1994. 133 pp.
- Herrero, Ángel. *El decir numeroso. Esquemas y figuras de ritmo verbal.* Universidad de Alicante, 1995. 341 pp.
- Hierro, José. "Palabras antes de un poema". *Elementos formales en la lírica actual.* Universidad internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1967. pp. 83-94.
- "La poesía ve más que el poeta". Entrevista por Miguel Ángel Muñoz. *La jornada semanal.* Nº 411, México, 19 de enero de 2003.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético.* Taurus. Madrid, 1987. 357 pp.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Trd. Ma. D. Mouton y V. García Yebra. 4ª ed. Gredos, Madrid, 1985. 594 pp.
- Klibansky, Raymond. Edwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte.* Trad. Ma. Luisa Balseiro. Alianza. Madrid, 1991. 427 pp.
- Lakoff George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana.* Trad. Carmen González Marín. 4ª. ed. Cátedra. Madrid, 1998. 286 pp.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia.* Ed. y trad. Julián Jiménez Heffernan. Comares. Granada, 1996. 397 pp.
- Lorenzo, Emilio. "Consideraciones sobre la lengua coloquial. (Constantes y variables)". *Comunicación y lenguaje.* Karpos. Madrid, 1977. pp.160-180.
- Maiakovski, Vladimir. "Cómo se hacen los versos". *Poesía y Cómo se hacen los versos.* Trad. Bururú Matierebietz. Letras vivas. México, 1998. pp.167-204.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira.* Trad. Luis Ml. Váldes. Pról. Manuel Garrido. 4ª. ed. Tecnos. Madrid, 1998. pp. 9-38.
- Nisin, Arthur. *La literatura y el lector.* Trad. Amelia Sánchez Garrido. Nova. Buenos Aires, 1962. 181 pp.

Ortega y Gasset, José. "La expresión del fenómeno cósmico". *El espectador VII-VIII*. Revista de occidente, Madrid, 1964. pp. 37-63.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FCE. Madrid, 1992. 307 pp.

Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación De los 50 a los novísimos)*. Universidad de Extremadura, 2002. 682 pp.

Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición". *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Alianza. Madrid, 1973. pp. 65-79.

"El principio poético", *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Alianza. Madrid, 1973. pp. 81-110.

Ramírez, José Luis. *La existencia de la ironía como ironía de la existencia*. Ponencia leída ante el Seminario de Antropología de la conducta, Universidad de verano, San Roque. Cadiz, 1992. Texto electrónico emitido por la Universidad de Barcelona. (<http://www.ub.es/geocrit/sv-63.htm>)

Roster, Peter J. *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Gredos. Madrid, 1978. 163 pp.

Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Universidad de Alicante, 1998. 150 pp.

Sherzer, William M. *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*. Fundamentos. Madrid, 1982. 278 pp.

Tabucchi, Antonio. "La literatura nunca explica nada". Entrevista por Leonardo Tarifeño. *Reforma. El ángel*. México, 28 de octubre 2002.

Teruel Benavente, José. "En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Ángel Valente". *Revista hispánica moderna*. Año XLVI, nº 1. Hispanic Institute, Columbia. University. New Cork. Valencia, junio 1993. pp. 157-178.

Tusell, Javier. *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Historia 16. Madrid, 1989. 251 pp.

Vaihinger, Hans. "La voluntad de ilusión en Nietzsche". *Nietzsche: Sobre Verdad y mentira*. Tad. Teresa Orduña. Tecnos. Madrid, 1998. pp. 39-90.

Zambrano, María. *Hacia un saber de alma*. Alianza. Madrid, 1987. 201 pp.

La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano. Ed. Jesús Moreno Sanz. Siruela. Madrid, 1993. 653 pp.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Trad. Julián Presa. Cátedra. Madrid, 1989. 377p.

Introducción a la poesía oral. Taurus. Madrid, 1991. 339 pp.