

MEMORIA

Grupo de trabajo

*Materiales para el nuevo programa de Literatura en las
Secciones Internacionales Españolas en Francia en la clase de
Terminale*

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN EN FRANCIA

PLAN DE FORMACIÓN 2010

Propuesto por el profesorado de Lengua y Literatura Española de las Secciones Españolas en Francia y aprobado en el marco del Plan anual de Formación del Profesorado de la Consejería de Educación de la Embajada de España, el Grupo de trabajo *La poesía en el programa de Terminale* ha desarrollado su actividad a lo largo de los meses de septiembre a abril de 2010

Han participado con regularidad las siguientes personas: Juan Barriga (SIE París- Balzac), Elisabet Cayuelas (SIE Ferney-Voltaire), Rosa Gutiérrez Pasalodos (SIE Burdeos) Pedro Ángel Jiménez (SIE Estrasburgo), Ana de Miguel (SIE Marsella) Lola Pérez Peña (SIE Lyon) M^a Ángeles Rodríguez (SIE Montpellier) José Antonio Sáez (SIE Saint Germain-en-Laye) Maite Toca Aldalur (SIE Toulouse) Enedina Rodríguez (SIE Brest)

OBJETIVOS

1. Fundamentar pedagógica y académicamente algunos aspectos del programa de Literatura Española de las Secciones.
2. Llevar a cabo comentarios de texto de todos los poemas incluidos en el programa de Terminale del curso 2009-2010, con el fin de sean utilizadas como material de apoyo a las clases de Lengua y Literatura Española de las Secciones internacionales
3. Realizar introducciones informativas sobre los poetas del programa de Terminale del curso 2009-2010.
4. Crear propuestas de trabajo, útiles y pedagógicas, que sirvan de ayuda a los alumnos en el aprendizaje del comentario de textos poéticos.

DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA y FASES DEL TRABAJO

1. Distribución de los diferentes textos y autores entre los miembros del grupo.
2. Realización de los comentarios de texto asignados por parte de cada uno de los miembros del grupo.
3. Revisión de los comentarios por la coordinadora del grupo y propuestas de modificación en algunos casos.
4. Redacción definitiva de los comentarios de texto.
5. Recopilación de todo el material elaborado por parte de la coordinadora del grupo.

DESCRIPCIÓN DE LAS SESIONES DE TRABAJO

La constitución del grupo y la primera sesión de trabajo se llevaron a cabo los días 17, 18 y 19 de septiembre en el centro de Recursos de París.

La coordinación y comunicación entre la coordinadora y los miembros del grupo se ha efectuado a través del correo electrónico desde septiembre de 2009 a abril de 2010.

Cada miembro del grupo ha realizado su trabajo individualmente manteniendo contacto habitualmente con la coordinadora y el resto de los miembros del grupo por medio del correo electrónico.

MATERIAL ELABORADO

Juan Barriga Rubio, SIE París- Balzac

“Para que yo me llame Ángel González” *Áspero mundo*, 1956

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo.
Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenario de mi carne
trepando por los siglos y los huesos.
De su pasaje lento y doloroso
de su huida hasta el fin, sobreviviendo
naufragios, aferrándose
al último suspiro de los muertos,
yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis aquí,
tan sólo esto:
un escombros tenaz, que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan

a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento...

« Cuando Ángel González sube con paso lento a un escenario para leer sus poemas, tose, se mete en la boca un caramelo de menta que no engaña a sus pulmones de fumador, vuelve a toser, da las gracias al público asistente y comienza con unos versos de su primer libro, *Áspero Mundo* (1956). Es, dice el poeta, algo así como su sintonía oficial ».

Los versos de que nos habla L. García Montero en su novela biográfica sobre Ángel González, *Mañana no será lo que Dios quiera*, son, efectivamente, los de este poema que nos ocupa.

Áspero Mundo fue premiado con el accésit al premio Adonáis, y publicado en 1956, cuando el autor ya tenía 31 años. Es una obra, pues, de un hombre maduro, de un poeta ya hecho, menos expuesto, por tanto, a cambios e influencias pasajeras. Sin embargo, en este primer libro se recogen poemas anteriores, los que empezó a escribir « desde experiencias casi de adolescente todavía y con un bagaje de lecturas muy incompletas », según él mismo cuenta en la revista *Papeles de Son Armadans* (junio, 70).

Su amigo Paco Ignacio Taibo, en la introducción de *A todo Amor, Antología Personal* (Visor, 1997), nos hace un vívido retrato de esa época. Son los años 40 y 50. Justo después de la guerra, Maruja, la hermana de Ángel González, es depurada del magisterio español, y condenada a no poder dar clase a niños asturianos. Encuentra un destino en Páramo del Sil, (León), y a ese pueblo irá a acompañarla su hermano Ángel cuando, a los 17 años, le diagnostiquen tuberculosis. En ese retiro nuestro poeta aprovechará para empezar a estudiar para los exámenes de magisterio, y luego de derecho, que irá a hacer a Oviedo. Quizá sea en Páramo del Sil donde Ángel González se hace poeta.

Desde entonces hasta la aparición de *Áspero Mundo*, pasan más de diez años, tiempo en que el adolescente madura, en que el poeta se muestra ya, como cuenta su amigo P.I.T., « no cuajado de vanidades del día que se descubrieron poetas », sino un poeta-hombre que se « incluye a sí mismo en lo más esencial y doméstico ». Cuando el poeta se reconoce como tal, y se atreve a presentar su obra al premio Adonáis, « ya ha perdido el amor por la gloria del oficio y se ha quedado con lo que el oficio tiene de humilde y penetrante ».

A. Sánchez Zamarreño y V. García de la Concha incluyen a Ángel González dentro de la generación de los 50, y trazan de él una evolución hacia los juegos de palabras sorprendentes (como el del inicio de « Cementerio en Collioure »), siempre en un « cauce formal de intensificado experimentalismo fónico y eutrapélico », que lleva, no obstante, a apoyar una cosmovisión pesimista.

En *Áspero Mundo* se revelan las claves de la posterior producción de Ángel González. Nos encontramos en esta obra varios ejes temáticos. Por un lado la oposición entre un « acariciado mundo », desvanecido e irrecuperable (la infancia), y el áspero mundo con el que el adulto se ha de enfrentar. (Este tema lo volveremos a encontrar en « Ciudad Cero », otro de los poemas de la selección). En este sentido, la poesía de Ángel González se inserta de lleno en la poesía española de postguerra, que cultivó ampliamente el tema de la añoranza y la nostalgia por un mundo perdido. Sirva como ejemplo la obra de Vicente Aleixandre publicada en los primeros años cuarenta titulada *Sombra del paraíso*, dominada por la pintura de los paisajes andaluces del sur en los que el poeta vivió su niñez, así como por el melancólico recuerdo de la infancia como una « edad de oro » o como un paraíso del que ya no se goza. No en vano, Leopoldo de Luis ha afirmado que *Sombra del paraíso*, de Aleixandre, y el libro de Dámaso Alonso *Hijos de la ira*, son las dos grandes deudas que la juventud de postguerra tiene con el 27.

El motivo del recuerdo recorre sin duda la poesía española de postguerra, pero al mismo tiempo ejemplifica de un modo claro la coherencia existente a lo largo de toda la trayectoria literaria del poeta que nos ocupa. Así, la memoria vuelve a ser el asunto principal del poema titulado « Estampa de invierno », en el que el poeta rememora con dolor los difíciles años de la guerra civil española y se acerca a un tema que los integrantes de la Generación del 50, tanto los

narradores como los poetas, han cultivado en sus obras: la potencia del recuerdo para lograr la identidad individual.

El modo de tratar esos dos temas (infancia-madurez) también es doble, por lo que tenemos poemas de perspectiva metafísica, en los que el poeta es un ser perdido a merced del tiempo; y otros poemas con una perspectiva histórica cercana, en los que el poeta se presenta bien enraizado en este mundo. « Me basta así », también en la selección, conjuga esas dos visiones. Pero es en « Para que yo me llame Ángel González » donde las vemos expresadas por primera vez.

Ángel González es consciente en todo momento de los dos grandes fracasos del ser humano: uno, ante la historia, limitación temporal ante la que no cabe sino resignarse con humor; y el otro gran fracaso es la limitación absoluta ante la muerte, sin tener, además, el consuelo de la religión. De ahí que se dedique a estos dos temas, a estos dos fracasos, poniéndose a sí mismo como punto de partida.

Y es así como comienza este poema de 26 versos, desde el yo del poeta, un yo con nombre y apellido que, a la vez que lo identifica, parece alejarlo al observarse como a una persona ajena.

Podemos dividir el texto en cuatro partes, que tienen, no obstante, referencias cruzadas, ecos e imágenes especulares, desembocando todo en los últimos versos, abiertos en puntos suspensivos, que sirven de resumen y de invitación a continuar.

La primera parte comprende del verso 1 al 4, y presenta el tema, que se desarrollará a partir de los dos puntos del verso 4. Desde una humildad yo diría que cósmica Ángel González nos presenta su nombre, en el verso 1, y su materia, en el verso 2. Parece que no nos presenta su esencia, que se reconoce casual, fruto de la conjunción de astros a lo « largo y ancho » de la historia. No es ni maestro ni abogado, ni funcionario ni poeta, es simplemente un nombre y un peso sobre el suelo, frutos ambos de la casualidad del espacio y del tiempo. Precisamente Leopoldo de Luis ha señalado también este aspecto como otro de los rasgos esenciales de la poesía de Vicente Aleixandre que comporta una moral, « la de sentirse integrado en un mundo común, la de reconocerse en los demás, en una libertad hacia lo unitario. Supone también un sentido religioso (de una religiosidad que proviene de la moral, y no a la inversa), aunque el dios de estos poemas es la fuerza cósmica en la que el hombre se sumerge definitivamente, y allí se encuentra ». La obra de ambos poetas expresa, a mi parecer, que el hombre no tiene más que su historia, cuya elaboración reside, en parte, en sus propias manos y en las manos de quienes le han precedido.

La conjunción espacio-temporal es la que nos explica la segunda parte, de los versos 5 al 12.

El espacio tiene las referencias a la tierra y también al mar esenciales a Asturias (verso 5); y en los tres versos siguientes (6-8) nos sorprende la « localización » del vientre de la mujer, que deja de ser humano para ser un espacio, un lugar fértil, eso sí, o la sucesión de cuerpos y más cuerpos (fuerte encabalgamiento que agranda la idea de amontonamiento), convirtiendo toda la línea de antepasados (de los que el poeta, sabemos, tan orgulloso estaba), en lo que aparece como una aglomeración de carne, materia, como la que pesa sobre el suelo del verso 2.

Al tiempo se refiere de los versos 9 al 12, en los que sigue abundando en la idea de su materia a través de los años, a los que cita con términos astronómicos (solsticios y equinoccios) o con el sintagma « viaje milenario », contraponiendo esa magnitud cósmica a la pequeñez modesta de su ser.

En la tercera parte del poema (versos 13 al 20), hace un viaje inverso al de la parte anterior: recoge de una forma especular las referencias espacio-temporales, y acaba presentándose él mismo (verso 16) como resultado, fruto, despojo. La cada vez más reducida extensión de los versos 18, 19 y 20, de 11, 7 y 5 sílabas, ayuda a la idea de humildad, pequeñez, conectada con la visión existencialista del poema.

La última parte es una explicación de sí mismo. Son versos en los que asistimos a una lucha existencial por explicarse el sentido de la vida, por comprender la esencia humana, por asumir la lucha del hombre: lucha contra el fracaso de la historia y de la muerte, lucha tenaz, enloquecida, que se resiste, que saca fuerzas del propio desaliento. El oxímoron y la antítesis son constantes en estos últimos versos, así como los encabalgamientos (vv. 21, 23, 25),

ayudados por la variación en la medida de los versos (de 11, 8, 13, 7 sílabas). Nótese también la presencia en estos versos de una enumeración cuyos elementos, como ya hemos afirmado, pretenden definir al yo lírico. Los semas que predominan son los mismos que los aparecían ya en la parte comprendida entre los versos 16 y 19: ahora tenemos « escombros », « ruina », « caminos que no llevan a ningún sitio », « fracasos », « desaliento ». La conexión con la visión pesimista de la vida que recorre gran parte de la poesía española es evidente. Y no es casual, en mi opinión, que esa misma figura estilística, la enumeración, haya sido elegida por otros poetas para expresar su concepción amarga de la existencia humana. Podemos citar, a modo de ejemplos, el último verso del famoso soneto gongorino en el que se recoge todo aquello en lo que se va a convertir el yo lírico cuando muera: « en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada ». Y también, el poema de Antonio Machado que concluye con la siguiente enumeración: « Por estos campos de la tierra mía,/ bordados de olivares polvorientos,/ voy caminando solo,/ triste, cansado, pensativo y viejo ».

En este poema, como luego en tantos en toda su obra, Ángel González experimenta con el juego de palabras. Muy característico del poeta es romper las frases hechas, los refranes, cambiando una palabra, utilizándolas en un contexto diferente, de modo que se llenen de un sentido nuevo y distinto, más profundo. Efectivamente, en un contexto de lengua normal, tras escuchar una frase como la del primer verso, nos esperamos una explicación sobre la genealogía familiar, o la casualidad con el santo del día del nacimiento. Esta ruptura viene a apoyar la idea de alejamiento, de extrañamiento ante su propio yo, que nos está presentando.

Este tipo de juego también lo encontramos en los versos 3 y 4, en los que vemos parafraseada la expresión « a lo largo y ancho », normalmente utilizada para referirse a espacios, y que es utilizada aquí en orden inverso, para hablar también del tiempo; o en los versos 23 y 24, donde la expresión « no llevan a ningún sitio » alcanza un sentido último, existencial, apoyada, además, por el encabalgamiento.

Desde el punto de vista formal, a simple vista, podría parecer que nos encontramos ante una sucesión de versos libres, sin rima, versos que se escapan de medidas convencionales. Si tenemos en cuenta que hay versos de 5, 7, 8, 11 y 13 sílabas, bien podría ser como esperábamos. Pero la inmensa mayoría de versos del poema (18) son de 11 sílabas, con un ritmo fuertemente marcado. Además, solo hay dos versos que no acaben en palabra llana; el 19, que acaba en aguda, y el 24 en esdrújula. Esto indica la dominación férrea del poeta sobre las palabras, obligándolas con enorme maestría a parecer puestas de forma natural, sin esfuerzo. El trabajo y la depuración formal lo vemos reflejado también en la rima asonante en los versos pares, que se sigue sin pausa en todo el poema, independientemente de la medida del verso. Los términos que reciben la rima han sido elegidos de manera que se lanzan referencias, -muertos-restos-solo esto-, o se muestran en contraposición, haciendo juego de espejos, -éxito-desaliento-.

Ángel González nos ha llevado en este poema a un viaje desde el origen de los tiempos hasta su momento presente, que también es el del lector; hasta presentarse a sí mismo no como poeta, sino como ser humano, con el que cada se puede igualar. Se plantea la lucha contra la historia, « pasaje lento y doloroso », y contra la muerte, « último suspiro de los muertos ». Pero, aunque salga perdiendo, sigue luchando, haciendo de esa lucha « el éxito de todos los fracasos », la esencia de la condición humana, dotada de « la enloquecida fuerza del desaliento ».

“Camposanto en Colliure”

(*Grado elemental*, 1962, sección “Lección de cosas”)

Aquí paz,
y después gloria.

Aquí,
a orillas de Francia,
5 en donde Cataluña no muere todavía
y prolonga en carteles de «Toros à Ceret»
y de «Flamenco's Show»
esa curiosa España de las ganaderías
de reses bravas y de juergas sórdidas,
10 reposa un español bajo una losa:
paz
y después gloria.

Dramático destino,
triste suerte
15 morir aquí
—paz
y después...—
perdido,
abandonado
20 y liberado a un tiempo
(ya sin tiempo)
de una patria sombría e inclemente.

Sí; después gloria.

Al final del verano,
25 por las proximidades
pasan trenes nocturnos, subrepticios,
rebosantes de humana mercancía:
manos de obra barata, ejército
vencido por el hambre
30 —paz...—,
otra vez desbandada de españoles
cruzando la frontera, derrotados
—...sin gloria.

Se paga con la muerte
35 o con la vida,
pero se paga siempre una derrota.

¿Qué precio es el peor?

Me lo pregunto

y no sé qué pensar
40 ante esta tumba,
ante esta paz
—«Casino
de Canet: spanish gipsy dancers»,
rumor de trenes, hojas...—,
45 ante la gloria ésta

—...de reseco laurel—
que yace aquí, abatida
bajo el ciprés erguido,
igual que una bandera al pie de un mástil.

- 50 Quisiera,
a veces,
que borrara el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
55 que la repiten siempre tercas, roncadas.

Publicado seis años después de *Áspero Mundo*, el primer libro de Ángel González, y sólo un año después de *Sin Esperanza, Con Convencimiento, Grado Elemental* profundiza en la línea poética que, según A. Sánchez Zamarreño y V. García de la Concha, se resume en “un cauce formal de intensificado experimentalismo fónico y eutrapélico: paranomasias, dilogías, juegos de rimas, contrafacturas de clichés o manipulaciones periódicas, [que] constituyen apoyaturas a una cosmovisión pesimista”. (*Letras Españolas*, “Poesía”).

En efecto, y siguiendo a estos autores, “Camposanto en Colliure” puede enfocarse con tres ejes principales: por un lado tenemos la rotura de clichés de la vida cotidiana (aquí paz y después gloria), que adquieren una nueva significación; además tenemos una dilogía constante, pues en todo el poema los términos clave adquieren al menos dos significados; y, por último, en este poema la intertextualidad con la obra de Antonio Machado, a quien rinde homenaje de varias formas, es una constante que no se puede obviar.

Vayamos por partes.

El profesor Alarcos Llorach, en su obra de 1969 dedicada a la poesía de Ángel González (*Ángel González, Poeta*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1969, pg. 287 y ss.), nos habla de la frialdad con la que comienza el poema, con un cliché de la lengua corriente. El propio Alarcos explica cómo el Diccionario de la Academia iguala esta expresión con “aquí gracia y después gloria”, y la define como frase “que se usa para indicar que se da por terminado el asunto de que se trata”, equivalente a la más popular de “borrón y cuenta nueva.”. Sin embargo, sigue el profesor, nuestro poeta recrea la expresión y “desmenuza y ahonda los valores semánticos de cada uno de sus elementos”. Esto se nota ya desde el principio, puesto que la expresión se separa en dos versos, y además por una coma.

La utilización de este tipo de clichés, que están profundamente arraigados en la conciencia lingüística popular, marca un punto de partida de todos conocido; establece un terreno común sobre el que se construye el poema. La recreación de los valores de esas expresiones, enriqueciéndolas con otros sentidos, suelta una chispa en el lector que ve cómo aparece un nuevo mundo en lo que para él es cotidiano. Puede verse como una llamada para leer el poema más allá de su primer significado, para profundizar y encontrar el verdadero sentido que la situación política no puede hacer más visible.

Esa recreación se basa en la interpretación doble de todos los términos que aparecen en el cliché.

En los dos primeros versos, separados como hemos dicho por una coma, se presenta la expresión. Es la introducción, la obertura del poema. Estos dos versos se van a reinterpretar, con sentidos diferentes y sorprendentes, hasta el verso 49, en que el poema se cierra inclinándose “hacia el lado sentimental, con sobriedad, ternura, tristeza y convencimiento resignado” según Alarcos.

Después de la “obertura” de los dos primeros versos, podemos distinguir varias partes en el poema. Una primera parte, descriptiva, en la que los verbos aparecen en tercera persona refiriéndose ya al poeta en su tumba ya a la colectividad de los españoles, llegaría hasta el verso 33.

Los tres versos siguientes (34-36) serían de transición, y en el verso 37 se iniciaría la segunda parte en la que predomina no la descripción sino el nivel reflexivo, con la aparición de la primera persona, aunque no abandona las referencias a las descripciones de la primera parte.

Los seis últimos versos, colofón del poema, lo cierran con un deje de amargura y de impotencia tierno, como indica Alarcos.

En cuanto a la primera parte la vemos físicamente dividida en tres grupos de versos, dedicados cada uno de ellos a glosar de forma diferente la expresión de la obertura.

El primer grupo (vv.3-12) trata, llenándolo de diferentes significados, el adverbio aquí. En el verso 3 nos deja el adverbio solo, permitiéndonos pensar que ese aquí puede referirse a España, a la situación española del momento, en la que el poder político, muy cerca ya de los tan publicitados “25 años de paz”, hacía un esfuerzo por hacer como si nada hubiera pasado, por hacer un verdadero “borrón y cuenta nueva”, intentando hacer creer al pueblo que el orden establecido era el único posible. Este es un juego continuo a lo largo del poema, diciendo sin decir, criticando sin criticar, en un intento de pasar el terrible filtro de la censura. Sin embargo,

en seguida se va aclarando el significado que también le quiere dar, y nos dice que es a orilla de Francia. Desde el título sabemos que se trata de Colliure, de modo que sabemos que “a orillas de Francia” no es fuera de Francia, sino en la frontera, en una tierra donde lo español y lo francés se mezclan, en la región donde Cataluña se prolonga en la Catalogne, y en donde, como atractivo turístico sí, pero también como contestación al centralismo parisino, se reivindica lo que se piensa más típicamente español (los toros, el flamenco, las ganaderías, las juergas). No podemos dejar de recordar aquí los versos de ese español que “reposa” “bajo una losa”. Las referencias al poema de Machado “Del Pasado Efímero” son claras, rezumando ambos poemas tristeza e impotencia ante el inmovilismo de la sociedad española, a pesar de estar escritos con cincuenta años de distancia. No es casual que muchos de los tópicos que recoge el poema se encuentren también en el poema de *Campos de Castilla* de Machado: “La España de charanga y pandereta/cerrado y sacristía/devota de Frascuelo y de María...”

El grupo acaba con la misma disposición de dos versos, pero sin la coma, de modo que parece que se cierra a toda prisa, como si reconociera que no es posible hacer nada.

El siguiente grupo (vv.15-22) se dedica a glosar la palabra paz. Muy al contrario de lo que se podría pensar sobre la palabra paz, definida en prolepsis en los vv. 13-15, estos versos cortos, lapidarios, nos indican una paz trágica, paz como resultado final de una catástrofe. De ahí que cuando retoma el cliché en los siguientes versos no se atreva a llegar a la gloria. No, lo que se ve no es una paz con gloria. El poeta en su tumba de Colliure está perdido, abandonado, y, sin embargo, liberado de la España que “trazó una odiosa mano”, en versos de Antonio Machado, que Ángel González define como sombría e inclemente. El juego de palabras entre la locución adverbial “a un tiempo” del verso 20, y el verso 21, “(ya sin tiempo)” ahondan en el sentido doble de “aquí”, estableciendo una relación entre el momento presente, en el que el poeta está liberado de la patria sombría, y la eternidad de su obra como poeta.

Por eso, parece pensárselo mejor, y recoge el final del cliché que ha dejado abierto en el verso 17, y en un verso separado, suelto, afirma enérgicamente, con pausa fuerte, que sin duda ninguna el poeta merece la gloria. Esta palabra es la que a lo largo de todo el poema, como apunta Alarcos, aparece connotada por otras con las que rima en asonancia: prolonga, curiosa, sórdidas, reposa, losa, obra, derrota, hojas, historia, roncás.

En el verso 24 empieza el tercer grupo de versos de la primera parte. Estos versos glosan el adverbio “después” del cliché de obertura. En ellos se unen los exiliados de la guerra, como el propio Machado, los emigrantes que van a la vendimia francesa (final del verano), y todos los españoles que en diferentes momentos de la historia tuvieron que refugiarse en Francia, huida de larga tradición desde principios del S. XIX con los afrancesados. De ahí el verso 31, “otra vez desbandada de españoles”. Las referencias otra vez al poema “Trazó una odiosa mano...” de Machado son claras: “Otra vez -¡otra vez!- oh, triste España”...

En este grupo de versos es de notar, sin embargo, la metáfora que hace de todos esos españoles como “ejército/vencido”. Es sorprendente que pasara la censura, aun estando acompañada por el sintagma “por el hambre”. Es un buen ejemplo de cómo el poeta dice sin decir, crítica sin criticar abiertamente, esperando que su mensaje llegue a los que saben entenderlo. Tanta derrota se intercala entre los vv. 30 y 33 entre el cliché inicial, que aparece, en contraposición con el v.23, modificado, como abatido tras los puntos suspensivos.

Los versos 34-36 ofrecen una reflexión central en el poema. Actúan a modo de bisagra entre la primera parte descriptiva, siguen utilizando la tercera persona, pero ya empieza la reflexión, aunque todavía no es personal, sino general. Vuelve a utilizar el tono lapidario, fúnebre, de más arriba, y las antítesis de las palabras finales de los versos (muerte, vida) se podrían ver explicadas por la derrota. Pero en realidad, la antítesis es aparente: *muerte* y *vida* llegan a ser sinónimos: la derrota causa muertos y muertos en vida. Sobre los muertos en vida: Dámaso Alonso: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres...” (*Hijos de la ira*).

A partir del v. 37 el poeta se introduce directamente, aunque la disposición de los versos nos parece indicar cierto pudor. Se interroga sobre el precio de la derrota, pero no se contesta, no sabe qué pensar, no sabe si es mejor esta paz, o la pretendida gloria. Vuelve a glosar el término paz en parecidos términos a los de los versos 6 y siguientes, pero se para en la glosa de la gloria, que se hace triste, “abatida”, de homenaje militar a un caído. El término gloria puede aparecer aquí con otro sentido más. Efectivamente, glosada como “reseo laurel” (v. 46), la

gloria se refiere a los restos de Antonio Machado, que están abandonados, pero también puede referirse a lo que en ese momento se entiende como poesía (laurel) en España, la poesía rancia y putrefacta de los vencedores (Agustín de Foxá y otros). En ese sentido, el ciprés erguido del verso 48 se opone con fuerza al reseco laurel.

El poema acaba con el deseo irreal del imperfecto de subjuntivo “quisiera”, sabiendo que el “borrón y cuenta nueva” que propone no es posible, igual que lo sabía el poeta al que está rindiendo homenaje.

En cuanto a la forma, aparte de las rimas internas mencionadas, los 55 versos son de diferente medida y de diferente disposición tipográfica, haciendo uso de una enorme libertad. Libertad que le faltó para poder decir lo que pensaba sin necesidad de rodeos, aunque ese hecho haya enriquecido el texto añadiéndole significados.

Rosa Gutiérrez Pasalodos, SIE de Burdeos
--

Angel González. “Ciudad cero”

Localización y contexto

Angel González nace en Oviedo en el año 1925. Muere en el 2008. Entre esas dos fechas transcurrió la existencia de un hombre que ha peleado incansablemente por huir de clasificaciones, etiquetas y sectarismos.

Ángel González no es un poeta precoz. Y cuando publica su primer libro (“Áspero mundo”, 1956) el tono crispado de los llamados “poetas sociales” se ha atemperado. Él, pues, se puede permitir ya mirar al mundo que le rodea sin sentirse presionado por la obligación al grito que entonces parecía ser el discurso “políticamente correcto” de los intelectuales opuestos al régimen franquista.

Su condición de asturiano, además, parece inclinarse a esconder pudorosamente su pensamiento y su intimidad, goteándola sólo por el camino expresivo de la sugerencia. Ángel González, pues, no grita. Susurra, desgrana en un tono digamos que intranscendente sus palabras. No es amigo de consignas o frases lapidarias. Ama más la ironía, el circunloquio intencionado, la alusión inesperada.

Es una poesía la suya en la que se van a proyectar las experiencias vitales más significativas : los años de estudio (Derecho, Magisterio) , la etapa de su trabajo como funcionario, la larga travesía en la miseria cultural de los años 50 y 60, sus escapadas y viajes por Europa y Estados Unidos.

Forma parte de los poetas a los que García Hortelano bautizara con el nombre genérico de “El grupo poético de los 50” y en el que se pueden incluir nombres como , Barral, Gil de Biedma, Brines, Caballero Bonald, Valverde, Goytisolo, Valente, Claudio Rodríguez...

Ángel González, como ellos, ha de afrontar la desculturización sistemática de la larga postguerra, el exilio de la inteligencia, el silencio. Odia la educación recibida y, si logra sobrevivir, es porque su tesón y su esfuerzo lo emplea en educarse a sí mismo, venciendo su complejo de ignorancia. Porque, a pesar de todo, cree en la capacidad del ser humano para construir su propio proyecto existencial. Muestra repetidamente su solidaridad con los semejantes, sobre todo con los más débiles, y progresivamente, a la par que va arraigando en él la conciencia crítica de la propia nacionalidad, lo hace también un sentimiento de universalidad e internacionalismo.

En sus escritos por supuesto que se encuentran pruebas más que sobradas de una ideología izquierdista, aunque también el “humanismo existencialista” nutre su pensamiento.

Otro aspecto de su obra es la veneración que muestra por los clásicos (Se confiesa una y otra vez incansable lector de Cervantes, Quevedo) así como por algunos de los poetas del 27 (Salinas, Neruda).

Y no menos interesante es la recurrente aparición de la figura de la madre indisolublemente asociada al sentido de la tierra.

Su discurso no es elitista ni le atrae la imagen de redentor. Se limita a dar testimonio de unas vivencias que son universales : la temporalidad, la vulnerabilidad del ser humano, la fragilidad del amor, la perversión y ceguera del poder. Y pretende siempre ofrecernos este testimonio desde la racionalidad . De ahí su adscripción a los bien llamados “poetas del conocimiento”.

Al acercarse a los 30 años, cuando por sugerencia de Carlos Bousoño decide publicar, somete a una depuración sus versos anteriores, elige aquéllos más convincentes, escribe nuevos poemas y se presenta en 1955 al premio Adonais con su primer libro, “Áspero mundo”. Consigue un accessit. Será el primer éxito de un autor que no improvisa nunca.

A este primer libro seguirán “Sin esperanza, con convencimiento” (1961), “Grado elemental” (1962), “Palabra sobre palabra” (1965) , “Deixis en fantasma” (1992), “Otoño y otras luces” (2001)

“**Tratado de urbanismo**” (1967), libro al que pertenece el poema que vamos a comentar supone la fusión de sus principales líneas argumentales anteriores : por una parte está la evocación apasionada, nostálgica o melancólica de su mundo perdido, por otra la crítica irónica hacia el mundo actual. El tono también pretende ser didáctico. Está escribiendo un “tratado” por mucho que sospechemos que tras tan pretencioso título se esconda la actitud socarrona del autor. Sus alusiones críticas - de las que no se libra nada ni nadie - no están exentas de cierto sentido constructivo. Se señalan los defectos de la sociedad pero se sueñan soluciones de lo que podría ser una vida urbana y civilizada.

También en este libro se pueden ver dos partes : “la ciudad 1 “(el Madrid en que vive el autor) y “la ciudad 0” (Oviedo, el paraíso, la Jerusalén perdida de la infancia). Entre ellas se encuentra un “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas”.

Comentario del poema

En la evocación emocionada de su infancia ocupan un lugar no pequeño los recuerdos de la revolución de Asturias (1934) y de la guerra civil.

Esperaríamos una descripción dramática y terrible de aquellos acontecimientos. Pero las imágenes y sensaciones que Angel González, como niño, guarda de entonces, carecen de esa tensión desgarradora de la literatura sobre la guerra. La visión que nos transmite, transformada por la memoria selectiva de la infancia, se reduce a unas impresiones fugaces, casi anecdóticas. Todo parece atenuado en el contexto de evocación infantil.

El paso del tiempo vuelve todo borroso, pero queda una huella indeleble, apenas percibida entonces, que le llena frecuentemente de miedo, de ira, de ganas de llorar.

Todo el poema es una reflexión, más bien una explicación, sobre la guerra y sus repercusiones posteriores.

El autor indaga sobre unas emociones que le perturban a menudo (miedo, ira, ganas de llorar)y nos señala una clave para entenderlas : aquellas experiencias violentas vividas en la infancia.

El tema central es la guerra y el sufrimiento e impotencia de las gentes ante ella.

Y la idea motriz la necesidad de explicarse el origen de su amargura, de su miedo.

La estructura del poema es muy simple :

- Una introducción a modo de titulares (versos 1-2)
- El recuerdo de sus sensaciones y experiencias durante los años de la guerra (versos 3-33)
- Las secuelas que aquellos años dejaron para siempre en su ánimo. (versos 34-43)

La introducción la resuelve con dos frases nominales : “Una revolución, luego una guerra”. Parece que se dispone a darnos una lección de historia sobre la Revolución de Asturias (1934) reprimida brutalmente por el ejército y el inmediato estallido de la guerra civil. No es necesario más para situarnos en un contexto preciso : Oviedo en los años 30. Justamente la ciudad y la época en que el autor pasó su infancia.

El título del poema “Ciudad cero” nos lleva a este lugar, desde donde parten todas las rutas e itinerarios, el punto a partir del cual todo se mide, el espacio en donde se adquieren y acrisolan las identificaciones primarias, las percepciones y preferencias que van a condicionar ya toda nuestra vida.

La evocación de esos hechos (versos 3-33) ocupa toda la segunda parte del poema. Adopta la primera persona y resume de manera tan caótica como calculada los recuerdos que guarda de ese tiempo.

La visión que nos da de la guerra es impresionista, seleccionando imágenes de gran fuerza visual.

Se cuida, sin embargo, de decirnos, que puede ser una percepción incompleta (“como tal niño”, v.8) y por medio de enumeraciones a cumulativas va desgranando imágenes muy heterogéneas (“cementerios de coches, pisos deshabitados, Isabelita en bragas, hambre indefinible, sangre sobre la calle...”)

El terror es algo efímero, aludido con una construcción que nos choca “frágil rumor de los cristales..” Busca la atenuación describiendo este hecho como algo que ocurre lejano, en cámara lenta, sin apenas sonido.

El dolor de los adultos le parece incomprensible en un mundo en el que a él le siguen ocurriendo –paradójicamente - “prodigios cotidianos”.

También aparecen las lágrimas, el miedo y la ira de los adultos, como de pasada, aunque reconoce que por algún resquicio se le metieron en el alma. Sin embargo, en esta visión selectiva es la bala aún caliente, los restos de un saqueo... lo más vivo en su memoria.

Contribuye a la rapidez con la que hace este “flash-back” la frase corta, sin apenas presencia verbal, la escasa adjetivación, el verso libre y corto.

Es la relación apresurada de alguien que ha sido testigo de unos hechos y nos los comunica atropelladamente.

En el verso 34, comienzo de la tercera parte, se produce una ruptura temporal. Volvemos al presente. El punto de vista ha cambiado radicalmente. Es ahora el adulto quien rescata de todo aquel paisaje- ya borroso – lo que entonces apenas percibía y ahora se ha convertido en lo esencial : el miedo, la ira, las ganas de llorar que le asaltan constantemente y ya para siempre.

Son frecuentes a lo largo de todo el poema las referencias temporales (dos años, aquellos años, años más tarde...). Porque es el paso del tiempo el que ha ido sedimentando y consolidando unos recuerdos que en principio parecían destinados a diluirse.

La organización del contenido gira en torno a una antífrasis o contrapunto entre la visión o evocación hecha por un niño y más tarde por el adulto.

Es un recurso que contribuye a la gradación de la intensidad dramática. Desde una anotación primera, anodina y neutral, el espíritu del autor va repasando lo que recuerda de la guerra, salpicando su visión con algunas sensaciones que esta vez sí que le conciernen y emocionan,

obligándole a establecer un vínculo entre aquellas experiencias y los sentimientos que ahora le abruman. Las reiteraciones (“el miedo, la ira, las lágrimas”) trabajan también en este sentido.

Parece descubrirse y descubrirnos una de las claves que han marcado su destino y conformado su personalidad. Angel González sigue siendo aquel niño de la guerra, desprovisto ya por desgracia, de la capacidad infantil para ignorar o transformar las vivencias más terribles. Ahora no puede sino encarar desde la lucidez de la edad adulta aquella época, asumirla y lamentarse de las heridas aún abiertas.

Angel González, como José Hierro y como todos los poetas que vivieron la guerra de niños, tienen la visión del espectador. Lo que se desarrolla ante ellos no lo comprenden y tratan de incorporarlo a su lógica infantil, a la vida cotidiana y a sus juegos. Dista mucho esta visión de los poetas combatientes como Miguel Hernández, por ejemplo.

Solamente con el paso del tiempo aquellas impresiones surgen de nuevo, ahora ya convenientemente elaboradas por la conciencia del adulto. Y es al hacer esta revisión cuando recuperan su verdadera crudeza y su capacidad para perturbar la personalidad del autor.

José Antonio Sáez, SIE de St. Germain-en-Laye

ME BASTA ASÍ

Si yo fuese Dios
y tuviese el secreto,
haría
un ser exacto a ti;
5 lo probaría
(a la manera de los panaderos
cuando prueban el pan, es decir:
con la boca),
y si ese sabor fuese
10 igual al tuyo, o sea
tu mismo olor, y tu manera
de sonreír,
y de guardar silencio,
y de estrechar mi mano estrictamente,
15 y de besarnos sin hacernos daño
—de esto sí estoy seguro: pongo
tanta atención cuando te beso—;
entonces,
si yo fuese Dios,
20 podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico,
sin desdeñar tampoco la que fuiste
por la que ibas a ser dentro de nada;
25 ya no sé si me explico, pero quiero
aclarar que si yo fuese
Dios, haría
lo posible por ser Ángel González
para quererte tal como te quiero,

para aguardar con calma
a que te crees tú misma cada día,
a que sorprendas todas las mañanas
la luz recién nacida con tu propia
5 luz, y corras
la cortina impalpable que separa
el sueño de la vida,
resucitándome con tu palabra,
Lázaro alegre,
10 yo,
mojado todavía
de sombras y pereza,
sorprendido y absorto
en la contemplación de todo aquello
15 que, en unión de mí mismo,
recuperas y salvas, mueves, dejas
abandonado cuando — luego — callas...
(Escucho tu silencio.
Oigo
20 constelaciones: existes.
Creo en ti.
Eres.
Me basta.)



“Me basta así” (*Palabra sobre palabra*, 1965)

“Me basta así” pertenece a *Palabra sobre palabra*, un conjunto de poemas de amor publicados en 1965. Esta obra se sitúa, por tanto, entre *Grado elemental*, de 1962, y *Tratado de urbanismo*, de 1967. A partir de 1968, Ángel González utilizó *Palabra sobre palabra* como título del conjunto de su poesía.

La temática amorosa es frecuente en la obra de González. Nos encontramos ante uno de sus poemas más célebres. Es una composición que aparece con frecuencia en las antologías del poeta y del grupo poético al que pertenece. Recientemente ha sido musicada por el cantautor canario Pedro Guerra. *La palabra en el aire* (2003) es el título del disco, en el que podemos oír también la voz de González.

El poeta expresa la plenitud de su amor, una felicidad presente que le hace sentirse acorde con el mundo y experimentar una sensación de armonía casi cósmica. Es frecuente en la historia de la literatura que la poesía profana y la religiosa se presten —o se roben— recursos lingüísticos. San Juan de la Cruz se valía del lenguaje amoroso para expresar sus inefables experiencias místicas. Aquí, Ángel González emplea el procedimiento inverso. Para expresar su amor humano se sirve de algunos elementos religiosos. Parte el poeta ovetense de la hipótesis de ser, él mismo, Dios, omnipotente y creador, para concluir, a continuación, que no cambiaría en ningún caso ni a su amada ni a sí mismo, lo cual implica que se siente absolutamente conforme con su vida y con su amor, que su deseo coincide con la realidad. Es importante señalar, para la correcta interpretación del poema, que Ángel González no era un espíritu religioso.

El poema está escrito en versos libres, cuya medida oscila entre las dos sílabas (v. 39) y las once. Esta libertad es más aparente que real pues predominan los endecasílabos, los eneasílabos y los heptasílabos, es decir, versos de medida impar. Incluso hay versos irregulares que dejan de serlo cuando se atiende más a la fonética que a la disposición gráfica. Así, por ejemplo, los versos siete y ocho (*cuando prueban el pan, es decir: / con la boca*), un decasílabo y un tetrasílabo, suenan como dos heptasílabos. La forma utilizada por el poeta se acerca, de esta manera, a la silva.

En cuanto a la rima, se distinguen determinadas asonancias. Hasta el verso 29 se aprecia la recurrencia de las vocales *eo* a final de verso (vv. 2, 6, 13, 17, 22, 25, 29); a partir de ahí, la asonancia predominante cambia a *aa*: *calma, mañanas, separa, palabra, callas, basta*.

Si excluimos por un momento las oraciones del paréntesis que cierra el poema, podríamos decir que éste está constituido por una única oración, formada por una proposición subordinada condicional (Si yo fuese Dios), una proposición principal (haría...) y una proposición subordinada final (para quererte...). Esta estructura central se haya amplificada por medio de desdoblamiento y paralelismos, y de oraciones parentéticas. La estructura interna del poema depende de esta estructura sintáctica básica. En los versos 1-24 el poeta expone su hipótesis fantástica: si fuese Dios haría a su amada exactamente igual a como es; en los versos 25-28 añade que no renunciaría tampoco a ser Ángel González (aquí tenemos el núcleo del poema, la completa conformidad del poeta con su identidad); y en los versos 29-46, expone la razón y la finalidad de sus hipotéticas decisiones como

Dios y nos muestra en qué consiste esa felicidad que experimenta en el vivir cotidiano de su amor. Los últimos versos, entre paréntesis, constituyen un epílogo, un comentario final.

El poema comienza con la hipótesis ya comentada. El poeta, en el caso de ser Dios, haría un ser igual a su amada. Afirmando que en caso de ser Dios haría lo mismo que ya hace y que viviría como vive, viene a decir que se siente como un Dios y, por consiguiente, que el amor eleva a los amantes al rango de dioses. Es importante señalar la presencia de la primera persona, el yo del poeta, que se dirige a un interlocutor lírico, una segunda persona del singular (tú), la amada. En los versos siguientes, el poeta (tras un paréntesis en el que se compara a un panadero y a la amada con el pan —alimento primordial y simbólico— enumera las características de la mujer que ama (sabor, olor, manera de sonreír y de guardar silencio, de estrechar la mano y de besar), características que no son inmutables, pues Ángel González sabe que los seres humanos son tiempo y devenir, y que los amantes forman parte también del eterno transformarse del mundo. Por ello, la amada es, en acertada paradoja, *siempre la misma y siempre diferente*, y el poeta no puede quedarse con una imagen estática de su amor.

Por tercera vez en el poema se repite la condición “si yo fuese Dios” para afirmar esta vez el poeta su conformidad plena con su propia identidad. El nombre y apellido del poeta figuran en el texto, en una posición central (v. 28), poniendo de relieve la absoluta implicación del autor en lo que escribe. Un guiño también metaliterario, una autorreferencia, por cuanto uno de los primeros y más conocidos poemas de González usa el mismo recurso: “Para que yo me llame Ángel González”, de *Áspero mundo*. Es posible que los versos que comentamos, de afirmación gozosa, sean el reverso positivo de la visión desolada de aquel otro.

Las subordinadas finales introducidas por la preposición *para* conducen al poema hacia su conclusión con la exposición del amor compartido. Después del verso casi tautológico *para quererte como te quiero*, observamos un cambio significativo. La primera persona que ha dominado el poema hasta ahora deja paso a la segunda persona de la amada. Con la metáfora y la hipérbole se ponen de relieve las cualidades de la mujer, que ilumina la mañana, y que *resucita* al poeta —otra metáfora tomada del ámbito religioso— con su palabra y le lleva dulcemente del sueño a la vigilia (otra metáfora: *cortina impalpable*). El poeta Ángel González es ahora *Lázaro alegre* (v. 38), —apelativo que muestra una cierta coincidencia de fonemas con el nombre del poeta; es casi un anagrama— con clara alusión al episodio de la resurrección de Lázaro narrado en la Biblia (Evangelio de San Juan, 11) y enfatiza la afirmación de esa identidad con un verso constituido por un solo pronombre: *yo*. Es la persona amada la que le salva del desaliento, la que le da sentido a él mismo y al mundo que le rodea: *todo aquello / que, en unión de mí mismo / recuperas y salvas*. (vv. 43, 44, 45) Se ha producido una significativa inversión: al comienzo era Ángel González el creador, el dador de vida; ahora es su amada la divinidad redentora y vivificante. Pero si la palabra de la amada resucita, un poco después (v. 45), en clara antítesis, su silencio deja al poeta abandonado. El paréntesis final, sin embargo, desmiente ese abandono. La simple existencia hace que el poeta “oiga constelaciones”. Dicho de otra manera: la existencia de la amada provoca una armonía cósmica. El poeta recuerda la idea pitagórica de la música de las esferas, la armonía del mundo, —presente en las liras de fray Luis de León en la *Oda a Salinas*—. Con tres lacónicas frases (aunque fónicamente forman un heptasílabo, van separadas además en el texto, formando una escala descendente, como sugiriendo un anticlímax, un rápido descenso de las alturas) se pone fin al poema. (Yo) *creo en ti*. / (Tú) *eres*. / *Me basta*.

El paréntesis final sugiere, además, un cambio en la entonación. Hasta ahora el poeta parecía conversar con la amada. Ahora, aun cuando siga apareciendo la segunda persona, se sugiere un silencio por parte del poeta, que contempla a la mujer dormida y teme despertarla.

El poema consigue un tono de declaración amorosa, íntima, con su uso de un lenguaje sencillo, directo, a veces coloquial y prosaico (*es decir*, v.7; *o sea*, v. 10; *de esto sí estoy seguro*, v. 15;



ya no sé si me explico, pero quiero / aclarar, vv. 25, 26). Los paralelismos y las anáforas (v. 13, 14, 15; 22, 23; 29, 30; 31, 32) sugieren un discurso que se va haciendo con titubeos, que lucha por expresar una idea reformulándola continuamente. El polisíndeton (la abundancia en este caso de la conjunción copulativa y) también sugiere una improvisación que va sumando y lo mismo sucede con los incisos aclaratorios (vv. 6, 7, 8; 16, 17). Los encabalgamientos, bastante frecuentes, (por ejemplo, en los versos 9, 10, 11 y 12) contribuyen a darle velocidad al poema; este dinamismo, en cambio, se frena en otros momentos, especialmente con las oraciones parentéticas.

Es difícil que el lector no recuerde en algún momento —posible influencia y contrapunto— el poema 15 del célebre *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda: “Me gustas cuando callas...” Su penúltimo verso dice: *Una palabra entonces, una sonrisa bastan*. Además de la coincidencia en algunas palabras claves es también interesante observar en los dos poemas el contraste entre el silencio y la palabra de la mujer amada.

“Me basta así” es, en conclusión, uno de los más bellos poemas de amor de Ángel González. Con un tono íntimo, coloquial, el poeta expresa a la amada su total conformidad con la existencia, aceptada gracias a la experiencia amorosa. La utilización del lenguaje religioso no es un mero adorno, pues de un modo indirecto, afirma González que la divinidad reside en el hombre y que el paraíso, fugaz, está en este mundo.

Apunte bibliográfico:

-Ángel González: *La voz de Ángel González*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2008. (Aunque no contiene este poema, es una interesante lectura de poemas por parte del autor. Contiene CD).

-“Ángel González. Tiempo inseguro.” (Edición de Susana Rivera), *Litoral* (2002), nº 233. (Número de la revista *Litoral*, de bella factura, íntegramente dedicado al poeta. Ninguno de los artículos comenta “Me basta así”, aunque aparecen algunas observaciones aquí y allá.)

Enedina Rodríguez Fernández, SIE de Brest

Estampa de invierno (Ángel González, *Otoños y otras luces*, sección “Otoños” 2001)

Mientras yo en mi yacija como es debido yazgo
arropado en las mantas y las evocaciones
de días más luminosos y clementes,
por no sé qué resquicio de mi ventana entra
5 un cuchillo de frío,
un gris galgo de frío
que se afana en mis huesos con furia roedora.

No es de ahora, ese frío.
Viene desde muy lejos:
10 de otras calles vacías y lluviosas,
de remotas estancias en penumbra
pobladas sólo por suspiros,
de sótanos sombríos
en cuyos muros reverbera el miedo.



- 15 En un lugar distante,
trizó una bala
el luminoso espejo de aquel sueño,
y alguien gritaba aquí, a tu lado.
Amanecía.)
- 20 No.
No está desajustada la ventana;
la que está desquiciada es mi memoria.

1. LOCALIZACIÓN

“Estampa de invierno” es una de los treinta y tres poemas que contiene el libro *Otoños y otras luces* (2001), el último inédito que publicó en vida Ángel González, puesto que después de esta fecha únicamente sacó a la luz una nueva recopilación de su obra completa, *Palabra sobre palabra* (2005), y ya en 2008, después de su muerte, acaecida en enero de ese mismo año, se publicó póstumamente su última obra: *Nada grave*.

El poeta Luis García Montero, uno de sus más allegados amigos y gran conocedor de su obra, afirma que en la poesía de Ángel González se encuentran los rasgos más destacados del grupo literario de los 50, esto es, poesía de la experiencia, un vocabulario riguroso encuadrado en un tono conversacional, el interés moral de su poesía, y una estética que tiene como telón de fondo una atmósfera centrada en la geografía urbana. En la acertada definición que García Montero (2006: 27) hace de la poesía de Ángel González incluye cinco características, que otorgan a la poesía de González la autenticidad, la imaginación y esa mirada irónica tan peculiar del poeta:

Como lector de Ángel González he apreciado siempre un comportamiento, una disciplina apoyada en las posibilidades de cinco características concretas: El protagonismo de un personaje moral cómplice y tierno, la libertad imaginativa, el uso multiforme de la ironía, la preocupación por la entidad y las situaciones históricas de la poesía y un sedimento de paciente vitalismo que, por debajo de la desolación, acaba valorando el tiempo y la literatura en su curso más positivo.

Ángel González defendió una estética que se ha denominado *poesía de la experiencia* en la que se juntan los sentimientos individuales y la realidad colectiva. Sin embargo, el alcance social de los poemas de Ángel González no se produce por ser un testimonio de la realidad exterior al poeta, sino por la toma de conciencia del carácter histórico de su propia intimidad.

La estructura del libro *Otoños y otras luces* se asienta en los temas característicos del poeta, la nostalgia, la meditación sobre el paso del tiempo, la vejez, la elegía, el diálogo con la historia y la difícil relación con la memoria. Sin embargo, a pesar de ser una obra de evidente tono elegíaco que preludia el final, se trasluce en ella un canto de amor a la vida que impregna gran parte de sus poemas. Ángel González defendió siempre la idea de que la poesía, la verdadera y gran poesía, va unida a la vida. La vida en su poesía no es nunca una noción abstracta, sino una experiencia concreta y limitada, una vivencia que forma parte de la historia. De este modo lo expresa el poeta (González: 2002):

Porque yo soy de los que creen que la poesía, la gran poesía, está inseparablemente unida a la vida. Sé que todavía hay quien piensa que la poesía es una realidad autónoma, justificada en y por sí misma: arte puro. Mi concepto de poesía y del arte en general es diferente. No confundo, por supuesto, la poesía con la vida, la realidad con el arte; sé muy bien que son cosas distintas. No las confundo, pero sí las fundo. Como lector y como escritor, me importan poco las obras literarias en las que no se advierta de alguna manera esa fusión de vida y arte. Estoy hablando de la vida no como una noción general y abstracta, sino de la vida como experiencia humana, como vivencia de un tiempo concreto y limitado, destinada



por tanto —dicho sea en el sentido más corriente de una frase hecha— "a pasar a la historia". Eso es lo fatal: que la vida de cada ser humano se extinga, llegue a ser algo pretérito, pase a la historia. Que la historia -entendida ahora como el conjunto de acontecimientos públicos que nos afectan en mayor o menor medida a todos-, que la historia, repito, así concebida pase a la vida del hombre es también inevitable.

Ángel González en esta cita deja clara su posición ante la poesía y la historia, y nos habla de dos aspectos fundamentales de su obra: el paso del tiempo, como algo consustancial a la vida humana, y la historia de la que el ser humano forma parte.

La obra se compone de cuatro partes: "Otoños", "La luz a ti debida", centrada en el tema del amor que surge a partir del verso de Pedro Salinas, "Glosas en homenaje a C. R." (Claudio Rodríguez), evocación de otro gran poeta, compañero de generación de Ángel González y "Otras luces", una reflexión sobre los poderes de la desmemoria y el poder terapéutico del olvido, aunque también expresa su firme defensa de la memoria de determinados hechos que es imprescindible mantener. El poeta dialoga con otros poetas, Claudio Rodríguez, Pedro Salinas, con la historia y con la poesía en sus reflexiones sobre la propia poesía y sobre la palabra.

El poema que nos ocupa pertenece a la primera sección de la obra, "Otoños", donde el tópico de la vejez, el otoño de la vida, aparece totalmente renovado, pues sus reflexiones sobre el pasado son una especie de ajuste de cuentas con los recuerdos y una afirmación de su voluntad de vivir que se reconoce más potente en la melancolía del final de la vida.

2. TEMA

"Estampa de invierno" es una evocación de su infancia y del recuerdo doloroso de aquellos días que se filtra por un resquicio de su memoria. El poeta revive el sentimiento de derrota, y su pertenencia a un grupo social desgarrado, el de los vencidos en la Guerra Civil, que sufrió el miedo y la aniquilación de todos sus sueños y anhelos vitales.

La memoria y el recuerdo, tan consustanciales a la poesía de Ángel González aparecen aquí en una evocación no deseada, algo que emerge a su pesar, que surge de improviso, y que invade dolorosamente la agradable nostalgia de los días cálidos en la frialdad del invierno.

3. ESTRUCTURA

El poema se compone de 22 versos, distribuidos en cuatro partes a modo de estrofas, de longitud muy diferente. La última contiene sólo tres versos, que son, sin embargo la clave significativa del poema. La primera y la segunda poseen siete versos cada una y la tercera cinco. La estructura externa coincide también con el desarrollo temático del poema, es decir, con su estructura interna, por lo que podemos dividir el poema en cuatro partes.

En la primera estrofa el poeta describe, a modo de presentación, una escena invernal, de ahí el título, en la que el poeta evoca momentos más cálidos y luminosos. Esta calma se ve interrumpida por una ráfaga de frialdad, metáfora de los terribles recuerdos infantiles que le devoran y que se encuentran en el fondo de su memoria.

En la segunda estrofa explica de dónde proceden esos recuerdos: de las terribles vivencias de la guerra y la posguerra de los vencidos en la Guerra Civil y de la carga de miedo y sufrimiento que arrastran.

La tercera estrofa, más breve, es un juicio de valor, un análisis de aquel atroz recuerdo de frialdad espiritual y sufrimiento desde la perspectiva del hombre adulto que es ahora. La realidad de la terrible posguerra de los vencidos destruyó los sueños de una vida justa y tranquila, que quedaron quebrantados para siempre.

Por último los tres versos finales son una vuelta a la realidad actual, con un toque de amarga ironía. El poeta no desea recordar, pero su memoria está desquiciada, deshecha también por aquellos atroces recuerdos y es incontrolable, aparecen sin previo aviso, incluso en contra de su voluntad.

4. ANÁLISIS: RELACIÓN FONDO-FORMA

El título “Estampa de invierno” se nos presenta bajo el aspecto de una escena tranquila, que promete descubrimos imágenes invernales, como si se tratara de un cuadro o una pintura evocadora de la belleza de algún paisaje nevado o navideño. Si embargo, tras esas palabras de aspecto trivial se esconde un significado profundo, un doble fondo significativo en el que se traslucen unos recuerdos dolorosos y terribles que sólo comprendemos al leer el poema en su totalidad.

El poema es breve, sólo 22 versos sin rima, con un léxico de enorme precisión y concentración significativa. Las dos primeras estrofas de 7 versos cada una poseen carácter descriptivo. La tercera más breve, de cinco versos, y escrita entre paréntesis es un modelo de sobriedad extrema, expresa de manera discretísima y despojada de toda retórica la emoción del doloroso recuerdo. La cuarta estrofa es el ajuste de cuentas consigo mismo y la clave del poema, en el que la palabra *memoria*, última de la composición poética adquiere un significado fundamental. La memoria, su memoria de aquel atroz pasado, resurge sin motivo aparente. Revive en el poema aquel traumatismo aún no superado, a pesar del paso del tiempo y de los poderes terapéuticos del olvido.

La primera parte y también primera estrofa consta de siete versos libres y de medidas diferentes que oscilan entre las 14 y las 7 sílabas. Los cuatro primeros versos son largos, alejandrinos el primero, segundo y cuarto, dodecasílabo el tercero. El tono es descriptivo y tranquilo, aunque el *mientras* inicial parece anunciar algún hecho inquietante. El poeta comienza describiendo en primera persona y en presente algo que se nos anuncia en el título: una escena de invierno. El poeta se arropa, busca el calor entre las mantas y en el recuerdo del verano. Es destacable la aliteración de la consonante palatal fricativa sonora /y/ y de la interdental fricativa sorda /θ/, así como de las velares fricativas sorda /x/ y sonora /g/. El tono algóico, característico del poeta, se manifiesta en ese “como es debido” y en las muy llamativas aliteraciones citadas (v. 1). Son también destacables las construcciones bimembres “en las mantas y las evocaciones” y “luminosos y clementes” que afianzan el aspecto descriptivo y sereno de estos largos primeros versos, y permiten un tono conversacional, nada solemne, apoyado en el encabalgamiento suave de los versos 1, 2.

A partir del verso 4 el aspecto inquietante se nos va revelando, mediante el descubrimiento de la frialdad invernal que perfora los huesos del poeta de un modo violento. Las metáforas en las que se apoya esta descripción son de gran virulencia y nos muestran como el frío penetra hasta sus huesos, es decir, hasta lo más profundo de su ser, lo ataca lo corroe, lo hiere violentamente, como si le penetrara la hoja de un puñal o un animal salvaje: “un cuchillo de frío, un gris galgo de frío, que se afana en mis huesos con furia roedora” (vv. 5-7). Esta violencia significativa se apoya igualmente en la aliteración de la consonante labiodental fricativa sorda /f/ (*frío, afana, furia*), en el paralelismo anafórico de los versos 5 y 6, en la epífora de esos mismos versos, que destacan el vocablo *frío*, y en la brevedad métrica de los mismos, 7 sílabas en lugar de las 14 o 12 de los restantes versos, que agudizan así el sentido de violencia y dramatismo. El poeta quiere destacar el frío, que le penetra, le socava y le destruye. Sin embargo, aún no sabemos a qué clase de frialdad se refiere. Lo descubriremos en la estrofa siguiente. Hay un único verbo en toda la estrofa, en presente, como los anteriores de la primera estrofa. Sigue predominando, por tanto, el estilo nominal y descriptivo.

En la segunda estrofa el poeta se hunde en los recuerdos. El frío que le roe las entrañas como en el ataque de un animal depredador, no es de ahora, es antiguo, viene de muy lejos, ha permanecido latente, oculto y renace sin que él se de cuenta. La evocación del pasado infantil, del sufrimiento, y, sobre todo, del miedo, aparece como un fantasma doloroso. El frío de ahora se contrapone con el que, personificado viaja desde el pasado. Por otra parte, la lejanía de aquellas calles se contrapone igualmente a las actuales cercanas, que él podría divisar desde su ventana. La distancia del recuerdo se

aprecia en el epíteto *remotas*, con el que se califica a las estancias. El estilo bímembre y descriptivo aparece en los dos adjetivos con los que se describen las calles: *vacías* y *lluviosas*. La adjetivación, muy importante en esta estrofa nos recrea un mundo tétrico y desolado, donde el miedo lo llena todo. “Las estancias remotas”, que nos hablan de la lejanía del recuerdo, “los sótanos sombríos”, es decir oscuros, sin luz, y “los suspiros”, sinécdoque de las gentes que sufrían aquella terrible situación —la guerra, los bombardeos, la represión franquista— nos presentan un mundo desolado y terrible de dolor y miedo. Por otra parte, la aliteración de la alveolar fricativa sorda /s/ nos sugiere el silencio que se impone ante la atmósfera de terror que el poeta describe. No obstante, el último verso es el más significativo, puesto que nos presenta al miedo personificado que domina y prevalece en aquellas estancias sombrías y es lo único que reluce, *reverbera*, palabra que esconde una aliteración de la alveolar vibrante y una sinestesia, que es una llamada de atención, un grito que pone de manifiesto el horror de la niñez que sufrió el poeta. El contraste o antítesis entre la penumbra de las estancias, los sótanos sombríos y el brillo o reverberación del miedo destaca aún más el poder del temor en aquel mundo estremecido. En esta segunda estrofa los versos son algo más breves en general, respecto a la estrofa anterior: tenemos tres heptasílabos (vv. 8, 9 y 13), dos endecasílabos (vv.10 y 11) y un eneasílabo (v.12). El acortamiento de los versos y los encabalgamientos que siguen siendo suaves vv. 10 y 11 y vv. 13 y 14, puede indicarnos un cierto dramatismo, la intensificación de la emoción, que en la primera estrofa se intuía vagamente y que ahora toma cuerpo y se nos revela con claridad. El doloroso recuerdo del pasado, es el frío que corroe sus huesos y le acompaña desde entonces, aunque el poeta se empeñe en olvidar.

La tercera estrofa es breve, sólo cinco escasos versos que son el ejemplo máximo de expresión concentrada y de desnudez estilística. El tono callado, conversacional, se extrema por la presencia de los paréntesis. El poeta se explica a sí mismo el por qué de lo que ha descrito, el por qué del doloroso recuerdo, y lo hace con unos elementos expresivos mínimos, pero que poseen una potencia sugeridora extraordinaria. Tono conversacional, casi sigiloso, brevedad de los versos. El poeta habla dirigiéndose a sí mismo en segunda persona: *Alguien gritaba aquí a tu lado*, lo que es muy característico del habla coloquial. La metáfora del *luminoso espejo trizado*, hecho trizas, destruido, por la bala que parece tener vida propia, pues está personificada, es el símbolo de la destrucción de los proyectos de vida, de los luminosos sueños de un grupo social derrotado y deshecho del que poeta y su familia formaron parte. El luminoso espejo, metáfora de las ilusiones de aquellas vidas truncadas se contrapone en antítesis a la oscuridad descrita en la estrofa anterior. El grito de dolor, que él sintió a su lado en aquellos momentos evocados, completa la imagen del recuerdo. Hay que destacar igualmente el cambio de tiempo verbal muy significativo: el uso de un verbo en pretérito perfecto simple —*trizó*— nos indica una acción pasada y terminada, algo que no tiene remedio ni solución posible. Las otras dos formas verbales también del pasado, pero con carácter descriptivo por ser imperfectos: *gritaba*, *amanecía*, completan la descripción del recuerdo y expresan el sufrimiento terrible y las noches en vela de su niñez, soportando el terror de la represión o de los bombardeos.

En definitiva, esta tercera estrofa concentra el significado más intenso de todo el poema, es el punto álgido del mismo y supone la reflexión del poeta sobre aquel pasado que determinó su vida y que es un trozo de la reciente historia de España. Vemos aquí como en Ángel González la poesía surge de la experiencia personal, que está íntimamente unida a la historia.

La cuarta estrofa mucho más breve aún que la anterior, consta únicamente de tres versos, y en ella el poeta retorna a su presente, después de haberse hundido en los abismos dolorosos de la memoria. La reflexión es muy breve y posee un cierto tono irónico. El primer verso de una sola sílaba *No*, pretende destacar la negación que se repite en anáfora en el segundo verso y que nos acerca de nuevo a la cotidianidad del presente. El contraste entre este presente y lo descrito anteriormente en el poema es el elemento que incrementa esa ironía dolorosa. Finalmente, el último verso es clave en la composición poética, puesto que nos revela algo fundamental: la importancia de la memoria que puede



provocar un enorme dolor. La memoria es consustancial a la poesía de Ángel González, y en este poema es retratada en sus consecuencias traumáticas, la imposibilidad del olvido, la presencia inevitable y reincidente de los dolorosos instantes que configuraron la experiencia personal del poeta. Los dos últimos versos (vv.21 y 22) contienen un paralelismo antitético que refuerza el tono irónico al equiparar la ventana a su memoria: *No está desajustada la ventana/ la que está desquiciada es mi memoria*. Ambas tienen algo en común: dejan pasar el frío, el frío físico y el frío como metáfora del doloroso recuerdo.

5. CONCLUSIÓN

Encontramos en este poema algunos de los rasgos más significativos de la poesía de Ángel González. Vemos cómo se destaca el poder dañino de la memoria al tiempo que evoca un pasado personal doloroso que forma parte de la historia de España, es decir, una poesía de la experiencia en la que los sentimientos individuales poseen una trascendencia colectiva. Se trata de un diálogo personal con la historia reciente de España. El poeta se encuentra en el lado de los vencidos del Guerra Civil española, de gentes cuyas expectativas vitales fueron destruidas sin remedio y ese sufrimiento le acompaña siempre, a pesar del aparente olvido.

El lenguaje es de un enorme rigor y precisión, y la construcción de los versos está determinada por la importancia del significado de las palabras y no por un esquema métrico fijado de antemano. En este sentido, algunos vocablos adquieren una gran relevancia al constituir un único verso: “Amanecía”, v.19, “No” v.20.

El tono conversacional, de elocución en voz baja que nos indica el uso de los paréntesis, la ausencia de solemnidad, la precisión y concentración significativa de los versos de gran intensidad sugeridora es todo ello característico de la poesía de Ángel González. Finalmente la ironía, que pretende desdramatizar el doloroso y terrible significado del poema, aludiendo al desquiciamiento de su memoria, es otro de los rasgos definitorios de la obra de este gran poeta.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCOS LLORACH, Emilio, *Ángel González, poeta*, Universidad de Oviedo, 1966.

GARCÍA MONTERO, “Historia y experiencia en la poesía de Ángel González”, en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, Universidad de Granada, 2006.

GONZÁLEZ, Ángel, *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets, 2001.

VARIOS, *Poesía del siglo XX en lengua española (Selección y estudio)*, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, París, 2007.

Elisabet Cayuelas, SIE de Ferney-Voltaire

JAIME GIL DE BIEDMA (1929-1990)

BIOGRAFÍA

Jaime Gil de Biedma nació el 13 de noviembre de 1929 en Barcelona. Su padre era hijo de un senador conservador y su madre de familia liberal -su padre había sido ministro de diversos Gobiernos antes de la guerra-. Al poeta le pusieron de nombre Jaime en recuerdo de un hermano que así se llamaba y que murió antes de que naciera él. Eso no gustó demasiado a Tatón o Jaimito, como le llamaban en casa. Para sus compañeros de colegio era Croqueta, porque era gordito. Su madre, Luisa Alba, puso todas sus esperanzas en él, era el “elegido” que había de recoger la antorcha del abuelo ministro. Su padre, Luis Gil de Biedma, se conformaba con menos: quería que entrara en la Compañía de Tabacos de Filipinas, en la que él ocupaba un alto cargo. Los años de su infancia, durante la guerra civil, los vivió en Nava de Asunción (Segovia). Cursó el Bachillerato en el Instituto Luis Vives, colegio laico de tradición francesa, en el barrio de Sarriá de Barcelona. Su padre, franquista y de sólida formación religiosa, llevó allí a sus hijos porque también iban los hijos de la alta sociedad barcelonesa. Su primera juventud estará marcada por los veranos en Castelló y la vida burguesa barcelonesa: veladas en el Liceo, natación, tenis y equitación en el Club de Polo. Desde muy joven alternó su vida burguesa con la fascinación que sentía por los bajos fondos de Barcelona.

Estudió Derecho. ¿Cómo era Jaime Gil en aquel otoño de 1946, cuando llegó a la facultad? Un estudiante de muy buen aspecto, bien trajeado, con un pañuelo en el bolsillo de la americana y un prendedor de oro en la corbata. "Pocos iban así a la facultad: sólo los hijos de la *high society* de Barcelona", cuenta en el libro Alberto Oliart. Dio a las tertulias de la universidad "un irritante tono aristocrático", según Barral. No acabó la carrera en Barcelona, sino en Salamanca; según decía él, porque era una universidad más importante; según su biógrafo (Miguel Dalmau), porque huía de un amor que no prosperó. En 1946 coincide en el seminario de economía dirigido por Fabià Estapé con algunos de los poetas que más tarde integrarían el grupo conocido como la Escuela de Barcelona: Carlos Barral, Alberto Oliart, Jaime Ferrán y Antoni de Senillosa. Ese mismo año conoce a Gabriel Ferrater quien, además de ser uno de sus mejores amigos, será el más afín a su obra.

En 1953 se va a Londres porque quiere iniciar su carrera de diplomático, pero no funcionó. "Perpetró una *boutade* digna de Dalí cuando le pidieron que glosara por escrito los encantos de aquella ciudad que como aspirante a diplomático encarnaba sus ideales", escribe Dalmau. Mientras los otros opositores cantaban las excelencias de los bulevares de París o de los parques de Londres, "él redactó una impecable composición dedicada al pueblo de Arévalo" (pueblo de unos 7.000 habitantes de la provincia de Ávila). En Londres adquirió un gran conocimiento del inglés y de la poesía anglosajona del momento, hecho que ejercería una gran influencia en su obra, concretamente, Eliot y Auden; además de su fervor por Baudelaire, su admiración por Catulo, su pasión por la literatura medieval en detrimento de la renacentista, su rechazo al surrealismo y su defensa de la racionalidad. Todas estas voces influyen de manera notable en su poesía, destacando la profunda seducción que deja sentir por un autor hacia el que siente una gran afinidad poética: Cernuda.

En 1955, tras una larga estancia en el Reino Unido y París, entró a trabajar como ayudante de su padre en la Compañía de Tabacos de Filipinas, donde permaneció hasta 1989. Esto le llevó a viajar con frecuencia a Filipinas y a enamorarse de la ciudad de Manila.

Tuvo una iniciación tardía a la poesía y siempre fue muy honesto al evocar las circunstancias de su nacimiento poético: "Tenía unas copas encima y me di cuenta de que podía ser poeta porque tenía en la cabeza un poema". "Rompió a la poesía", como dice Estapé, en 1949. Ese año en que escribió su primer poema fue muy especial para él. Quiso compartir un secreto que le atormentaba, su homosexualidad. Se lo contó a Barral y a Estapé. El primero le respetó aún más por la valentía de admitirlo. El segundo le aconsejó que escribiera poesía, sobre todo sonetos. También se lo confesó a Oliart: "Jaime me contó que era homosexual; exactamente me dijo que podía hacer el amor con las mujeres, pero que sólo se enamoraba de los hombres; que su iniciación en las prácticas homosexuales había empezado a los tres años, edad en que una persona mayor lo utilizaba para sus prácticas sexuales". ¿Quién fue esa persona? Dalmau opina que es mejor no escarbar en esa terrible historia. El biógrafo aporta abundantes testimonios de que el poeta era bisexual. Por su vida pasaron interesantes mujeres: Mené Rocha, culta, inquietante, independiente, de la que fue inseparable durante uno de sus viajes a Filipinas. Isabel Gil Moreno de Mora, a quien dedicó el poema "A una dama muy joven, separada", y con la que incluso pensó en casarse. Natacha Seseña, con quien tuvo una sintonía inmediata. "Tenía una sexualidad desesperada, transgresora, urgente", explica Dalmau. El exceso de alcohol y una vida sin límites llevaron al poeta a situaciones muy complicadas. Le hicieron chantaje e incluso se lo hicieron a su padre. Sufrió depresiones y crisis, intentó suicidarse en dos ocasiones. Contrajo tres veces la sífilis, se contagió de sida, vivió escenas de enorme violencia con chaperos... Y tuvo grandes amores, como Jorge Vicuña (nombre supuesto) o Pep Madern, al que nombró heredero universal. "Nunca cerraba capítulos de su vida. Creó una especie de familia paralela integrada por sus ex amantes a los que llamaba siempre que necesitaba", dice Dalmau. Asumir y practicar su homosexualidad no le fue fácil. Manuel Sacristán, por ejemplo, le negó el ingreso en el Partido Comunista, algo que el poeta deseaba muchísimo.

En 1959 participó en el homenaje a Antonio Machado, celebrado en Collioure, junto a poetas como Blas de Otero, Carlos Barral, Caballero Bonald, José Ángel Valente y Alfonso Costafreda, José Agustín y Juan Goytisolo, entre otros. Se pretendía reunir a escritores e intelectuales antifranquistas de todas las tendencias, ya que el poeta sevillano había sido una gran figura civil cuyo trágico destino encarnaba el de la España vencida. A tal efecto, se creó en París un comité honorífico de adhesión al acto, en el que figuraron Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, André Malraux, Raymond Queneau, François Mauriac... También participó en las "Conversaciones poéticas" llevadas a cabo en el Hotel Formentor (Mallorca) auspiciadas por Camilo José Cela. Rara vez se han reunido una pléyade tal de literatos como en aquella semana: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, José Hierro, Blas de Otero, Carles Riba, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo... Allí se abordaron temas de actualidad poética. Estos y otros acontecimientos han permitido hablar de grupo generacional de los 50, a pesar de que alguno de sus miembros, como Caballero Bonald, siempre ha rechazado el término de generación literaria aplicada al grupo, pues considera que les unía más la amistad y la lucha contra la dictadura, que la literatura.

Paralelamente a su desarrollo poético, Gil de Biedma mantiene su vínculo con el mundo de los negocios. De 1969 a 1989 será un estrecho colaborador del nuevo director de la Compañía

de Tabacos de Filipinas, Manuel Meler. Con él recorrerá casi todo el mundo: Estados Unidos, Rusia, Hong-Kong, Francia, Luxemburgo, Filipinas...

Murió de sida en Barcelona, el 8 de enero de 1990.

OBRAS

Su obra poética no es muy extensa, pero Jaime Gil de Biedma está considerado uno de los mejores poetas de su generación (generación de medio siglo, grupo poético de los años 50, promoción de los 60).

Compañeros de viaje (1959) es su primer libro importante. El título alude a los camaradas de aventura política y recoge una expresión de Lenin para designar a aquellos burgueses que apoyaban la Revolución. Por otro lado, “compagnons de voyage” procede del célebre poema de Baudelaire “L’Albatros”, donde esas aves son los poetas: los ángeles caídos. La obra se centra en el paso del tiempo, en la amistad, en el recuerdo, en el anhelo de preservar el pasado. Se articula en tres bloques: “Ayer”, “Por vivir aquí” y “La historia para todos” (El poema “Vals del aniversario” se encuentra en el segundo bloque, “Por vivir aquí”).

Moralidades (1966). A este libro pertenece el poema “En el nombre de hoy”, que es el primero y funciona como prólogo de todo el libro.

Poemas póstumos (1968). La poesía de Gil de Biedma se caracteriza por un tono hedonista y vital al que acompaña una aguda conciencia del paso del tiempo, tema obsesivo en *Poemas póstumos*, poemario esencialmente desengañado y amargo en el que el poeta toma conciencia de la pérdida de su juventud: *Dejar huella quería y marcharme entre aplausos -envejecer, morir, eran tan sólo las dimensiones del teatro. Pero ha pasado el tiempo y la verdad desagradable asoma: envejecer, morir, es el único argumento de la obra.*

Los poemas “Contra Gil de Biedma”, “Amor más poderoso que la vida” e “Himno a la juventud” pertenecen a este poemario, así como “No volveré a ser joven”.

Los poemas de los tres libros, y otros, fueron recogidos todos con el título ***Las personas del verbo*** (1975, 1982).

También escribió **ensayos literarios**:

Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén (1960)

Diario del artista seriamente enfermo (1974). Edición *incompleta* a causa de la censura.

Luis Cernuda (1977). Ensayo sobre la vida y obra del poeta sevillano.

El pie de la letra. Ensayos 1955-1979 (1980)

Retrato del artista en 1956 (1991), ampliación y versión definitiva de *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), que por voluntad expresa de Gil de Biedma fue publicado un año después de su muerte.

Jaime Gil de Biedma: conversaciones (2002)

TEMAS

1. *Compañeros de viaje* se articula en tres bloques: “Ayer”, “Por vivir aquí” y “La historia para todos”. Los temas son la amistad, la crisis de la adolescencia, la soledad. En el tercer bloque introduce la temática social y aparece un tema clave de su poesía: el sentimiento de culpabilidad. No se limita a tratar el tema de la injusticia social, sino que mediante la culpa presenta su conflicto moral: su simpatía está con el sector oprimido, pero su clase social lo distancia de él (*señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social*). También realiza una feroz descripción de la represión del régimen franquista, del terror nacido del sometimiento a la dictadura, del



sueño de la libertad aún por llegar, de la miseria, de una España sumida en el miedo, en el oscurantismo y en el pasado.

Dice Gil de Biedma, cuando el libro aún se está gestando: “...no tendrá estructura, sino que describirá una trayectoria: la de la historia de mi adolescencia, su crisis final y mis primeros pasos por la edad adulta”

2. En *Moralidades* hay un elemento ausente en *Compañeros de viaje*: la cuestión amorosa. El autor reflexiona en esta obra sobre el amor y el sexo. De esta manera, hace del ser amado la razón de sus días en “En el nombre de hoy”; alude a la doble vida derivada de la propia homosexualidad en “Albada”; celebra los seis años pasados junto a la persona amada en “Canción de aniversario”; se recrea en los besos espiados por el muchacho a quien llama Peeping Tom; y se desnuda ante el lector en “Pandémica y Celeste” para mostrarle sus razones ante el amor y el sexo.

El paso del tiempo está vinculado desde el principio al amor. El adulto no ama igual que el joven. El adulto pierde espontaneidad, no puede ya saborear la despreocupada felicidad que regala la inocencia. El pasado es el reino de la juventud, el período del descubrimiento con toda la exaltación que comporta, y lo que el personaje lamenta es no poder sentir ya esta exaltación. En *Moralidades* el poeta no sólo siente nostalgia por una infancia mítica, sino también por una juventud que ya pasó.

En *Compañeros de viaje* los textos de temática más estrictamente social se presentaban en un bloque que constituía la última parte del libro, “La historia para todos”. En *Moralidades*, en cambio, los poemas sociales aparecen intercalados en el conjunto, dando a entender que su temática es uno más entre los motivos de preocupación del personaje. No se trata de alguien obsesionado por la cuestión social, pero sí es un ciudadano preocupado por su libertad personal y por la liberación de las clases oprimidas, que siente y asume sus contradicciones.

3. En *Poemas póstumos* Gil de Biedma fue modificando, en sucesivas ediciones, el número y el orden de los poemas de esta obra. Hay tres versiones: la de la primera edición (Madrid, 1968), que consta de doce poemas; la de la primera edición de *Las personas del verbo* (Barcelona, 1975), en la que se van intercalando poemas nuevos hasta llegar a la veintena; y la de la segunda edición de *Las personas del verbo* (Barcelona, 1982), que alcanza ya los veintisiete poemas e introduce sustanciales variaciones con respecto a la ordenación anterior.

En el libro existen dos grupos de poemas, el primero (1965-1967) está directamente entroncado con la “crisis de final de juventud” que Gil de Biedma atraviesa durante aquellos años. El segundo grupo (1968-1981) compuesto por los poemas que han ido engrosando la primera redacción del libro, perfilando aspectos de aquella crisis o ahondando en sus secuelas. No se rompe, pues, a línea temática; de todos modos, el autor prescinde del orden cronológico y funde el conjunto en una unidad mayor de la



que resulta el tema del libro: un personaje enfrentado a la edad como muerte y la edad como supervivencia.

El título del poema es revelador porque pertenece a un Gil de Biedma desaparecido, sustituido por otro Gil de Biedma:

“—¿Por qué *Poemas póstumos*?

—Porque la persona que los ha escrito ha muerto ya.

—¿Es usted y no es usted?

—Exacto. [...] En realidad, de los que se trata es de la crisis del fin de la juventud. 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.”

Si en “Las afueras” se enfrentaba al desconcierto de la adolescencia ante la pérdida del paraíso infantil, en *Poemas póstumos* la crisis supone la pérdida de otro paraíso, el de la juventud, que marca profundamente al personaje, pues éste sabe ya que su futuro puede ser una ruptura definitiva con la vida anterior. Esto se traducirá en un desinterés literario y en una progresiva tendencia al silencio:

“...mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez esa identidad está asumida no hay nada que excite menos la imaginación que lo que tú eres. Si yo ya he asumido la identidad que inventé, y esa identidad inventada se ha convertido en la mía propia, hablar de eso ya no precisa imaginación, y, por lo tanto, no necesito escribir poemas.”

Decía Gil de Biedma: “en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo”. Prueba concluyente de esa concentración en el yo es la desaparición en *Poemas póstumos* del tema social. Así, en “No volveré a ser joven”, el tema barroco del desengaño surge del enfrentamiento con la ruina personal que el paso del tiempo comporta. A la vez, el poema plantea la cuestión ante la que hay que rebelarse o hay que acatar: “la verdad desagradable”, el fin de los sueños de juventud:

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
—como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
—envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Podemos hablar de dos tendencias en el libro: la nostálgica, en la que el personaje evoca la juventud perdida o se lamenta por ella, y la que pretende afirmarse en el



cambio de vida y proyecta adecuarla a la nueva edad. Sin embargo, nada puede ahogar la fascinación por la belleza juvenil, basta su presencia para convertir al personaje maduro en adorador. Esto es el irónico trasfondo de un poema como “Himno a la juventud”, donde la joven diosa de la belleza se encarna en una hermosa figura de bañista saliendo de mar.

La decisión de cambiar de vida, de aceptar los condicionamientos de la edad para recobrar el equilibrio personal, el cansancio de la vida de bohemio... Todo ello le lleva a proyectar una vida de retiro y soledad, de aceptación estoica, de abandono de lo que son ya noches de pesadilla. Llega un momento en que se impone una adecuación de la vida a la edad. Éste es el punto en el que se debate el autor de *Poemas póstumos*. La pugna se plantea abiertamente en “Contra Jaime Gil de Biedma”. El conflicto entre los propósitos de enmienda y la reincidencia se formula a través del desdoblamiento en dos personajes, el que quiere cambiar de vida y el que mantiene los viejos hábitos. Hay una parte del personaje que no quiere plegarse a las exigencias de la edad, mientras que la otra parte está harta del malditismo y de la nocturnidad desordenada.

ESTILO

En el *Diario* (1956) ya esboza su proyecto estilístico:

“Imagino un poema que sólo lo 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, arrítmico, gramaticalmente caótico. [...] Un poema que sólo exista en la voz de quien lo dice.”

Respecto a la **puntuación**, propugna que esté 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”. (*Diario*).

En cuanto a la **rima**, considera que “la **asonancia permite efectos más variados** y evita ese horrible retintín a calderilla de las palabras de cuatro sílabas con acento en la penúltima”.

Piensa que la rima consonante en castellano no va bien, por el exceso de palabras llanas y largas y por “una exasperante pobreza vocálica”.

Así, pues, el **elemento decisivo en la estructuración del poema será el énfasis**; de él dependerán la sintaxis, el ritmo y la longitud del verso. Las principales armas de las que se valdrá el poeta para lograrlo serán el **encabalgamiento, la repetición y la circunlocución**. Las **pausas marcan el ritmo del pensar del personaje y los quiebros de los versos nos detienen en los puntos de interés más significativos**.

Una característica frecuente en la poesía de Gil de Biedma son las **citas y las autocitas**. El poeta no duda en usar versos y expresiones ajenas o propias adaptándolos a sus necesidades. Como él mismo declara: “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 [...] No rechazaré ningún galicismo, ningún anglicismo, ninguna locución extranjera, si me parece feliz”.



Otra característica es la adaptación, a menudo irónica, de versos de otros poetas, como Machado, Alberti, Bécquer, Garcilaso, Eliot. Por ejemplo, en “Infancia y confesiones”: “Mi infancia eran recuerdos de una casa / con escuela y despensa y llave en el ropero...” (Machado: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla...”). También, en otros poemas, encontramos préstamos, alusiones y referencias a Pablo Neruda, Rubén Darío, Baudelaire, Luis Cernuda, Platón, Catulo, Baudelaire, J. Donne, Eliot, Mallarmé, Shakespeare... En *Poemas póstumos* abundan las referencias a su propia obra: los poemas se entrecruzan obsesivamente, citándose unos a otros, reforzando la sensación de un yo encerrado en sí mismo, acosado por la lucha interior. Por ejemplo, el verso “tu ciudad de cristal innumerable” de “Amor más poderoso que la vida”, procede de “Las afueras” (*Compañeros de viaje*, “Ayer”):

La ciudad cegadora se agrupaba
Lo mismo que un cristal innumerable.

Otro rasgo estilístico interesante lo encontramos en el uso de frases hechas, relacionado con el acercamiento a la lengua común que pretende. Deliberadamente, marca una expresión común con su sello individual, personalizándola y enriqueciéndola. Por ejemplo en “Vals de aniversario”: “todo es igual, parece/ que no fue ayer”.

La adjetivación, al igual que la imagen, no pretende sorprender. Su función es, ante todo, caracterizadora de un personaje y de un contexto.

Contra Jaime Gil de Biedma

Localización

“Contra Jaime Gil de Biedma” pertenece al libro *Poemas póstumos* (1968), incluido en el tercer bloque del volumen *Las personas del verbo*. Gil de Biedma fue modificando, en sucesivas ediciones, el número y el orden de los poemas de esta obra. Hay tres versiones: la de la primera edición (Madrid, 1968), que consta de doce poemas; la de la primera edición de *Las personas del verbo* (Barcelona, 1975), en la que se van intercalando poemas nuevos hasta llegar a la veintena; y la de la segunda edición de *Las personas del verbo* (Barcelona, 1982), que alcanza ya los veintisiete poemas e introduce sustanciales variaciones con respecto a la ordenación anterior.

En el libro existen dos grupos de poemas. El primero (1965-1967) está directamente entroncado con la “crisis de final de juventud” que Gil de Biedma atraviesa durante aquellos años. El segundo grupo (1968-1981) compuesto por los poemas que han ido engrosando la primera redacción del libro, perfilando aspectos de aquella crisis o ahondando en sus secuelas. No se rompe, pues, la línea temática; de todos modos, el autor prescinde del orden cronológico y funde el conjunto en una unidad mayor de la que resulta el tema del libro: un personaje enfrentado a la edad como muerte y la edad como supervivencia.

El título del libro es revelador porque pertenece a un Gil de Biedma desaparecido, sustituido por otro Gil de Biedma:

- “Por qué *Poemas póstumos*?”
- Porque la persona que los ha escrito ha muerto ya.
- ¿Es usted y no es usted?
- Exacto. [...] En realidad, de los que se trata es de la crisis del fin de la juventud. 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.”

Si en “Las afueras” se enfrentaba al desconcierto de la adolescencia ante la pérdida del paraíso infantil, en *Poemas póstumos* la crisis supone la pérdida de otro paraíso, el de la juventud, que marca profundamente al personaje, pues éste sabe ya que su futuro puede ser una ruptura definitiva con la vida anterior. Esto se traducirá en un desinterés literario y en una progresiva tendencia al silencio:

“...mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez esa identidad está asumida no hay nada que excite menos la imaginación que lo que tú eres. Si yo ya he asumido la identidad que inventé, y esa identidad inventada se ha convertido en la mía propia, hablar de eso ya no precisa imaginación, y, por lo tanto, no necesito escribir poemas.”

Como afirma Joan Ferraté, el tema central de la poesía de Gil de Biedma llega a su máxima profundidad en *Poemas póstumos*: el tema erótico predomina sobre todos los demás (o mejor sería decir la combinación del tema del amor romántico con el tema del amor promiscuo), pero también, sobre todo en los poemas de la última sección, el tema de la relación que establece el autor consigo mismo.

Recordemos: “en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo”. Prueba concluyente de esa concentración en el yo es la desaparición en *Poemas póstumos* del tema



social. Así, en “No volveré a ser joven”, el tema barroco del desengaño surge del enfrentamiento con la ruina personal que el paso del tiempo comporta. A la vez, el poema plantea la cuestión ante la que hay que rebelarse o hay que acatar: “la verdad desagradable”, el fin de los sueños de juventud:

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
—como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
—envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

De sus palabras se desprende que llega un momento en que se impone una adecuación de la vida a la edad, en que es necesario “matar” al joven amado para poder seguir adelante. Éste es el punto en el que se debate el autor de *Poemas póstumos*. De hecho, sabemos que la idea del suicidio le persiguió con intermitencias a lo largo de su vida, y para evitarlo se inoculó una idea que lo obligara a aferrarse a la vida: creer que ya se había suicidado, idea que probablemente le salvó de morir. El resultado poético de ese proceso quedó plasmado en otro poema célebre: “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. Según el autor, “Ese poema está escrito precisamente para no suicidarme, para conjurar el miedo que tenía a suicidarme, para darme por suicidado”, lo cual certifica el carácter terapéutico de la composición.

Tema

El poema plantea la relación que establece el autor consigo mismo, la pugna entre los propósitos de enmienda y la reincidencia formulada a través del desdoblamiento en dos personajes, el que quiere cambiar de vida y el que mantiene los viejos hábitos. Hay una parte del personaje que no quiere plegarse a las exigencias de la edad, mientras que la otra parte está harta del malditismo y de la nocturnidad desordenada.

Estructura externa

El poema está formado por cinco estrofas de 11 versos de medida irregular. Los versos oscilan entre 5 y 16 sílabas, con predominio de los de arte mayor. Podemos encontrar rima asonante en algunos versos, pero sin una estructura fija.

Gil de Biedma prefiere la rima asonante porque considera que permite efectos más variados que la rima consonante, que en castellano no va bien por “una exasperante pobreza vocálica”. Por otra parte, el abandono de la regularidad formal no significa un relajamiento del rigor poético, sino un planteamiento más riguroso de la poesía, enraizado con la tradición poética y

cuyo antecedente más inmediato es Luis Cernuda. Hay otro antecedente más lejano, Wordsworth¹, quien se propuso comprobar “en qué medida el lenguaje ordinario de la conversación se adaptaba a los fines del placer poético.

Estructura interna

Podemos dividir el poema en dos partes:

La primera, desde el verso 1 al 53, en la que se produce el diálogo interior con su otro yo. La podemos dividir en cinco subpartes:

1. El personaje expresa la imposibilidad de vencer a su otro yo (vv.1-11),
2. Describe su vida nocturna y desordenada (vv.12-23).
3. Es consciente del paso del tiempo y de lo patético que resulta su intento de querer seguir siendo joven (vv.23-33)
4. El sufrimiento que supone ser consciente de la imposibilidad de cambiar (vv.34-44).
5. Resignación, impotencia y tolerancia respecto a su otro yo (vv.45-52).

La segunda parte la constituye, a modo de epifonema², la exclamación de los tres últimos versos, en los que comenta la terrible esclavitud que supone amar a los demás y, sobre todo, a uno mismo.

Relación fondo/forma

A mediados de los años 60, Gil de Biedma sufre otra gran crisis debida a la pérdida de la juventud y a la ruptura con su gran amor (Jorge Vicuña). Decide, entonces, cambiar de domicilio, como primera premisa para iniciar una nueva vida ordenada y responsable. Abandona, pues, el estudio que poseía en unos bajos de la calle Muntaner, que él y sus amigos denominaban el “sótano negro” porque jamás entraba la luz del día, y en 1965 se traslada a un nuevo domicilio en una zona elegante de la ciudad, pero este cambio de aires no logra mitigar su soledad y los propósitos de enmienda no tienen el éxito esperado. Al contrario, sale todas las noches y bebe una ginebra tras otra en un bar cercano a su casa, hasta que una voz brota de su alma: “De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso, / dejar atrás un sótano más negro / que mi reputación...” Cada noche regresa a su casa, bebido, con una nueva estrofa en la cabeza. En su última aparición pública explica que “lo que desarrolla el poema es una experiencia radical de cada individuo, que es la relación amor-odio consigo mismo en términos de un riña pasablemente sórdida entre amantes y un irse a la cama juntos que no significa una reconciliación sino sencillamente la rendición mutua por agotamiento”. Pero este combate diario con su otro yo le resulta tan agotador, que la última estrofa del poema sólo logrará concluir la dos años más tarde en el bar del Hotel Alfonso XIII de Sevilla.

La primera estrofa es una larga oración interrogativa en la que el personaje se pregunta de qué sirve cambiar de domicilio, abandonar los viejos hábitos y adquirir otros más respetables si en el fondo se sigue siendo el mismo. (Nótese la peculiaridad de Gil de Biedma de hacer escaso uso de los signos de interrogación o exclamación si no es cerrando frase). Desde el principio,

¹ William Wordsworth (1770-1850), poeta romántico inglés. Con [Samuel Taylor Coleridge](#), ayudó al despegue de la época romántica en la [literatura inglesa](#). El carácter fuertemente innovador de su poesía, ambientada en el sugerente paisaje del Lake District (la región de los lagos), en el norte de [Cumberland](#), radica en la elección de los protagonistas, personajes de humilde extracción, del tema, que es la vida cotidiana, y del lenguaje, sencillo e inmediato.

² Exclamación o breve epílogo que comenta o resume lo que se acaba de exponer.

el poema conforma un nítido desdoblamiento del esquema yo/tú. Quien habla es la primera de las personas refiriéndose a la segunda, que coincide ya desde el título con el sujeto-autor. Cabe destacar los sustantivos “sótano” y “visillos” y los adjetivos antitéticos “negro” y “blancos”, situados estratégicamente a final de verso, para destacar el cambio de vida que pretende el yo: un “sótano negro”, oscuro, sucio, se opone a un piso con “visillos blancos”, sinónimo de limpieza, respetabilidad, pureza. Además, compara irónicamente y con gran sentido del humor la negrura del sótano con su reputación. Vuelve a utilizar la ironía con la expresión “tomar criada”, símbolo de dignidad, de seriedad. A continuación se inicia una oración condicional, “si vienes luego tú” (v.7) seguida de una larga enumeración polisindética de improperios dirigidos al tú, a su Mr. Hyde: pelmazo, / embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes, / zángano de colmena, inútil, cacaseno³” (vv.7-9). Obsérvese el tono conversacional, coloquial, con que se dirige el yo al tú, como si de una riña de enamorados se tratase.

En la segunda estrofa, el personaje enumera los malos hábitos y los defectos que odia de sí mismo a través de los reproches que profiere a su otro yo, a su personalidad escindida: las noches en bares hasta altas horas de la madrugada, las malas compañías, el exceso de alcohol. Después, el personaje se mira en el espejo: “la cara destruida, / con ojos todavía violentos” (vv.17-19) y se da cuenta de que está envejeciendo. Critica, en definitiva, su vida desordenada y cuando el tú se manifiesta es indirectamente, es decir, sólo mediante lo que enuncia el yo: “Y si te increpo⁴, /te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejezco (vv.20-22).

Las recriminaciones continúan en la tercera estrofa. La frontera de los treinta años ha sido ya rebasada ampliamente por el Gil de Biedma que habla en el poema y no quiere caer en el ridículo patetismo de seguir aferrado a los gestos juveniles: “ya no tienes gracia” (v.23), “Que tu estilo casual y que tu desenfado / resultan truculentos⁵”, “y que tu encantadora sonrisa... es un resto penoso, / un intento patético” (vv.27-30). Aparece otra vez, en los tres últimos versos, la reacción del tú a las regañinas del yo de manera indirecta, como en la estrofa anterior: “Mientras que tú me miras con tus ojos / de verdadero huérfano, y me lloras / y me prometes ya no hacerlo” (vv. 31-33). Ahora Mr. Hyde se arrepiente, se da cuenta de que mantener la vida como si tuviera que ser joven siempre es arriesgado: llegará un momento en que la ficción será insostenible y es mejor hacerse a la idea de envejecer que no poder soportarlo luego.

La cuarta estrofa comienza con una exclamación propia del lenguaje coloquial, vulgar: “Si no fueses tan puta!” El adjetivo “puta”, que se aplica igualmente al varón en la jerga popular, constituye un vulgarismo de gran eficacia prosaísta. Sigue aquí la mutua afrenta, una relación dialógica⁶ que podríamos designar como “diálogo interior” (concepto distinto al del monólogo interior). Pero el personaje conoce perfectamente a su *alter ego*: sabe cuándo se

³ El término proviene de Cacaseno, un personaje literario que aparece en *Historia de la vida, hechos y astucias de Bertoldo, la de su hijo Bertoldino y la de su nieto Cacaseno*, escrita por Giulio Cesare Croce (s.XVII). [Esta obra](#) de la comedia picaresca florentina cuenta la historia de Bartoldo y su descendencia. Bartoldo, hijo de campesinos descollo en su ámbito rural por su inteligencia. Sus facultades no son heredadas del todo por su hijo Bertoldino y son definitivamente desechadas en la siguiente generación. Cacaseno es un necio protagonista de todo tipo de desatinos.

⁴ Reprender con dureza y severidad

⁵ Que sobrecoge o asusta por su morbosidad, exagerada crueldad o dramatismo

⁶ Perteneciente o relativo al diálogo.



siente fuerte y cuándo débil. Así lo expresa mediante la antítesis de los vv. 26-27: “que tú eres **fuerte** cuando yo soy **débil**/ y que eres **débil** cuando me enfurezco...”. El contraste entre estos adjetivos contribuye a acentuar la lucha y la confusión entre las dos personalidades. La aposiopesis o suspensión final del v.37 expresa, a pesar de la dureza de las palabras, una cierta indulgencia. Es el reproche que hace una persona a otra que conoce bien, a la que en el fondo quiere, a la que perdona. Pero estos momentos de reencuentro le producen “pánico, pena y descontento”. Por otra parte, y porque conoce bien a su otro yo, sabe que la situación se volverá a repetir. Mediante una enumeración polisindética, “y la desesperanza / y la impaciencia y el resentimiento / de volver a sufrir, otra vez más...” (40-42), expresa sus sentimientos de impotencia, de resignación. Los propósitos de enmienda no tendrán éxito, es consciente de ello, y por eso se odia a sí mismo. Dice Gil de Biedma:

“El odio a sí mismo proviene de que uno ha de pasarse el día entero consigo mismo, y uno no se aguanta. Yo soy bastantes personas y no aguanto a ninguna de ellas, las conozco a todas. Yo me aburro a mí mismo. Me odio a mí mismo porque tengo que envejecer, porque tengo que morir, me odio por muchas razones”.

En el poema, la apariencia de riña entre amantes es una buena manera de presentar ese odio que se transfiere a la persona amada. Pero ya se sabe que del odio al amor no hay más que un paso, por eso se sigue conviviendo con el propio yo odiado, el “Jaime Gil de Biedma” contra el que Jaime Gil de Biedma está hablando: “A duras penas te llevaré a la cama, / como quien va al infierno / para dormir contigo...” (vv. 45-52). Ir a la cama consigo mismo es “como quien va al infierno”, pero “...cruzaremos el piso/ torpemente abrazados, vacilando /de alcohol y de sollozos reprimidos” (vv. 50-52).

Por último, la oración exclamativa que constituyen los tres últimos versos del poema, conceptualmente conclusivos, se encara con la dependencia que significa “amar a otros” y, a su vez, “amarse a sí mismo”: Oh innoble servidumbre de amar seres humanos, / y la más innoble / que es amarse a sí mismo!” (vv. 53-55). No es que deteste amar, que niegue el amor, pero sí el sufrimiento a que éste arrastra y, sobre todo, ser esclavo de las propias debilidades y no poder evitarlo. La idea del amor como servidumbre o esclavitud la toma de Propercio⁷, que expone al amante a la degradación por la sumisión absoluta a la persona amada. Se trata del tópico clásico latino conocido como *servitium amoris*. En su poema, Gil de Biedma retoma la noción y considera todavía peor la servidumbre de amarse a sí mismo.

El encabalgamiento sigue siendo en *Poemas póstumos* un importante recurso estilístico. En este poema, su uso no sólo contribuye a lograr el tono coloquial requerido por la riña que el poema finge, sino que es la clave de una **enfaticación** que nos define al hablante y a su interlocutor. En la segunda estrofa, la palabra final de cada verso parece cuidadosamente elegida para reforzar, así situada, el sentido del texto: “bares”, “floristas”, “madrugada”, “amarilla”, prepara el terreno a un adjetivo definidor, “borracho”, en el que se concentra el énfasis de la voz poética, la cual vuelve a detenerse en “espej~~o~~ña palabra clave en el poema— para rematar después con dos adjetivos, “destruida”, “violentos”, que completan el perfil del receptor de los improperios.

⁷ Poeta latino (47 a.C.-15 a.C.)

El mismo procedimiento observamos en la estrofa siguiente: “gracia”, “desenfado”, “truculentos”, “treinta años”, para llegar en el verso quinto a un corte malicioso cuyo probable sentido obsceno no hay que descartar: “y que tu encantadora...”

En la cuarta estrofa, el encabalgamiento adquiere un uso en el que el hablante encuentra los diversos matices que se funden en su estado de ánimo (vv.38-41): “confusa”, “pena y descontento”, “desesperanza”, “impaciencia y resentimiento”, hasta desembocar en un fatigado “otra vez más” (v.42).

En la última estrofa, la pausa tras “vacilando” nos detiene en el torpe gesto del borracho. El mismo procedimiento aparece en un texto de Carlos Barral, en un poema titulado “Evaporación del alcohol” (*Usuras*, 1965):

...después de las cenizas de su noche,
Larga como los años,
Y plena y exaltante, y que ya muerta
Nos quema y envejece, y se derrumba
Con los ojos cerrados, vacilando
Bajo la ducha atemperada...?

En Gil de Biedma, la adjetivación, al igual que la imagen, no pretende sorprender. Su función es, ante todo, caracterizadora de un personaje y de un contexto. Por ejemplo, el espacio nocturno: “los bares últimos de la noche”, “las calles muertas de la madrugada”, los ascensores de luz amarilla”. O los adjetivos que caracterizan al personaje contra el que se dirige el yo: “pelmazo”, “memo”, “zángano de colmena”, “inútil”, “la cara destruida”, con ojos todavía violentos”, “tu estilo casual”, “seguro de gustar” “tu encantadora/sonrisa de muchacho soñoliento”, etc.

En cuanto a las citas de otros autores, en *Poemas póstumos* son escasas en comparación con *Moralidades*. La voz poética de este libro se identifica sobre todo desde la soledad. En consecuencia, las referencias más abundantes son las que hace a la propia obra: los poemas se entrecruzan obsesivamente, citándose unos a otros, reforzando la sensación de un yo encerrado en sí mismo, acosado por la lucha interior. Así, el final de “Contra Jaime Gil de Biedma” (vv.53-55): “Oh innoble servidumbre de amar seres humanos, / y la más innoble / que es amarse a sí mismo!”, reaparece en el poema “T’introduire dans mon histoire...” (*Poemas póstumos*): “Porque quererse es un castigo / y es un abismo vivir juntos”.

Conclusión

En *Poemas póstumos* nos enfrentamos a una voz poética distinta a la de las obras anteriores. El tono es áspero, desesperado, conseguido con obsesivas repeticiones. Ahora la voz poética parece hablar sólo para sí misma. Un solo yo ensimismado domina la mayor parte de los poemas, un yo lejano ya del sentimiento de identificación generacional patente en *Moralidades*. En los poemas más significativos del libro, “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, el interlocutor es Jaime Gil de Biedma. Los lectores asistimos como espectadores al diálogo de dos seres que nos ignoran. Así se traduce el clima de obsesiva soledad, la pesadilla de sentirse acosado por uno mismo en que vive

envuelto el poeta en los momentos decisivos de su crisis, cuando la poesía se convierte en una especie de terapia para exclusivo uso personal, sin dejar por ello de ser literatura.

AMOR MÁS PODEROSO QUE LA VIDA

Localización

Poema del libro *Poemas póstumos* (1968), incluido en el tercer bloque del volumen *Las personas del verbo*. Gil de Biedma fue modificando, en sucesivas ediciones, el número y el orden de los poemas de esta obra. Hay tres versiones: la de la primera edición (Madrid, 1968), que consta de doce poemas; la de la primera edición de *Las personas del verbo* (Barcelona, 1975), en la que se van intercalando poemas nuevos hasta llegar a la veintena; y la de la segunda edición de *Las personas del verbo* (Barcelona, 1982), que alcanza ya los veintisiete poemas e introduce sustanciales variaciones con respecto a la ordenación anterior.

El título del libro— *Poemas póstumos*— es revelador, porque pertenece a un Gil de Biedma desaparecido, el de la juventud, sustituido por otro Gil de Biedma, el de la madurez. Dicho título dio lugar a un equívoco un tanto macabro, pues algunos lectores, al adquirir el ejemplar, creyeron que el autor ya había muerto.

El título de este poema es la alusión literaria al tópico del “amor más poderoso que la muerte”. La idea de que el amor pervive a la muerte es muy antigua. Ya Orfeoⁱ había descendido al infierno griego para rescatar a su esposa Euridice. En nuestra literatura, este tópico ha dado lugar a maravillosos poemas como el romance del conde Olinosⁱⁱ o el famoso soneto de Quevedo “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”ⁱⁱⁱ. El tema se encuentra también en la literatura hispanoamericana, por ejemplo en Neruda y en Octavio Paz. También Ángel González^{iv}, poeta perteneciente a la misma generación que Biedma, se deja seducir por este mismo tema en el poema titulado “Ya nada ahora”. Sin embargo, Gil de Biedma invierte el tópico y nos presenta el poema “Amor más poderosos que la vida”, que es una clara variación del soneto de Quevedo (“Amor constante más allá de la muerte”) y supone una adaptación contemporánea. Gil de Biedma no puede interpretar el amor en términos que impliquen el más allá porque le resulta inverosímil.

Tema

Es obvio que en el poema predomina el tema del amor. Asistimos al júbilo del personaje ante el reencuentro de un antiguo amor. Según Miguel Dalmau, la experiencia que le inspiró este poema fue el reencuentro que tuvo lugar en agosto de 1965 con Marcelino Somoza, un joven soldado coruñés del que se había enamorado en Galicia en 1952 cuando Gil de Biedma prestaba el servicio militar.

Estructura externa

El poema está estructurado en cuatro estrofas, la primera y la tercera de cinco versos; la segunda y la cuarta, de seis. Predominan los versos de arte mayor, sobre todo los endecasílabos. Los versos de arte menor son todos heptasílabos. Sin embargo, no hay regularidad ni en la rima ni en la medida de los versos. Gil de Biedma rompe con la

regularidad para otorgar al poema un tono conversacional, de “voz hablada”. El ritmo se consigue a través del énfasis, sobre todo con recursos basados en la repetición.

Estructura interna

Hay una coincidencia entre estructura interna y externa, pues cada una de las estrofas recoge un apartado. Así, diferenciamos cuatro partes: en la primera estrofa el poeta nos habla del país del amante; en la segunda, de su ciudad; en la tercera, de su expresión; y en la cuarta, hace una especie de conclusión en la que se define la concepción del amor para el presente. Se comprueba, por tanto, que esta disposición va de lo general a lo particular, como si se tratara de una estructura deductiva, pues comienza ponderando las calidades de país del amante, continúa con su ciudad y se centra después en el mismo amante, para cerrar el poema con una conclusión.

Comentario contenido/forma

Antes de iniciar el comentario estrofa a estrofa, hemos de subrayar la importancia de una de las palabras del título: “**vida**”, palabra clave en la obra poética de Gil de Biedma. El sustantivo aparece casi setenta veces en los ochenta y seis poemas que componen las personas del verbo; y, además, en una quincena de ocasiones aparecen las formas flexivas del verbo “vivir”. Y esto es así, porque como el propio poeta dice en “El juego de hacer versos”, “lo que importa explicar/ es la vida”. En ese sentido, el poeta ha hablado varias veces sobre la importancia de la propia experiencia como tema poético y no cabe duda de que cumple plenamente con este propósito: dejar constancia de la propia vida a través de la poesía. No olvidemos que Gil de Biedma pertenece a la generación de la llamada **poesía de la experiencia**.

1ª estrofa. El autor utiliza la segunda persona para dirigirse a su interlocutor, a su amante, en términos afectivos.

Esta primera estrofa es descriptiva: el poeta ha elegido una imagen casi publicitaria, como una foto, para describir un paisaje en el que se destaca una salida de sol tras la lluvia. El sol produce tres efectos: el reflejo en unas hojas, el brillo de un cristal y la ligera luz en un día de lluvia. Todo ello nos da la sensación de un paisaje romántico, que quiere expresar nostalgia o añoranza. Es un paisaje de contrastes: tonos alegres y vivos, “sol”, “alegre”, “fulgor”, “brillo”; y otros más grises, “nubes”, “apagado”, “lluvia”. Pero la palabra que destaca, entre otras cosas porque se repetirá después, es “calidad”. Esto es así porque en la vida del poeta, con este reencuentro amoroso, se transforma cualitativamente. Parece también que quiera evocar un lenguaje publicitario.

Al mismo tiempo, es interesante el posible simbolismo que se halla latente en esta estrofa. Hay varios elementos esenciales en la poesía de Gil de Biedma. Por ejemplo, el invierno, el verano y la noche, tres símbolos que expresan diversos estados de ánimo del autor. Así, el invierno suele tener connotaciones negativas, mientras que el verano auspicia una transformación sentimental valorada positivamente, y esa valoración se intensificará y culminará cuando se asocian verano y noche. Según esta interpretación, parece que ya en la primera estrofa el estado de ánimo del poeta es esperanzador, pues el sol, la luz, se imponen a

las nubes, que van desapareciendo. Hay que destacar la utilización de dos palabras prácticamente sinónimas: “matiz” y “modulación”, y el encabalgamiento abrupto de esta última, rasgo muy peculiar en la poesía del autor.

2ª estrofa. Al igual que el país, que le parece radiante, luminoso, por el nuevo encuentro, a través de una imagen (R de I: “tu ciudad de cristal”), la ciudad del amante le parece transparente. La estrofa se abre con una anáfora y paralelismo con respecto al primer verso del poema, y además encierra ahora una rima interna entre “calidad” y “ciudad”. Después del paralelismo nos encontramos con otra figura basada también en la reiteración, la anadiplosis: el primer verso termina con “tu ciudad” y el segundo se inicia con el mismo sintagma, porque al poeta le interesa destacar así el espacio, una ciudad concreta en la que el poeta vivió un gran amor correspondido, una “ciudad de cristal innumerable” que durante varios días recorrieron juntos, perdiéndose en plazas antiguas pobladas de pájaros, “la plaza en que una noche nos besamos”. El autor proyecta sobre la ciudad sus sentimientos amorosos, que parecen positivos, optimistas. En el tercer verso encontramos una bimembración que encierra un oxímoron: “idéntica y distinta”: la ciudad también ha sufrido, como él, el paso del tiempo, otro tema clave en su poesía (“En mi poesía sólo hay dos temas: el tiempo y yo”). Además, esas calles y esa plaza le sirven para aclarar la aseveración de “idéntica y distinta/cambiada por el tiempo”, pues son “calles que desconozco”. Gil de Biedma está aludiendo al presente, pero evoca un pasado evidentemente feliz como lo demuestra el hipérbaton “de pájaros poblada”, en la que se destaca la palabra “pájaros”, quizás como símbolo de la alegría y felicidad que se expresan en el último verso: “la plaza en que una noche nos besamos”.

Parece, de este modo, que presente y pasado se funden en la realidad que el poeta nos describe, porque parece sugerir que ese paseo, esa plaza y ese beso, no sólo los recuerda, sino que también los vive ahora en el presente, con su amante recuperado que le produce sensaciones de felicidad parecidas.

3ª estrofa. La atención del poeta se focaliza ahora en la presencia de su amante. Como decíamos, ha ido pasando de lo más general a lo más concreto: país, ciudad, amante. Esta estrofa está perfectamente ensamblada con las anteriores, no sólo por la semántica, sino también por la forma. El primer verso constituye un paralelismo con los dos primeros de las dos estrofas precedentes. Pero, además, en ésta, el primer verso se repite también en el cuarto. Por lo tanto, no cabe duda de que el poeta concede a “tu expresión” mayor importancia que a “tu país”, “tu ciudad”. Y, de hecho, es este elemento el que le hace ver a los otros dos con los ojos de la felicidad. Por otra parte, esta estrofa es la que nos informa del reencuentro, como si se fundieran pasado y presente de nuevo. La palabra “expresión se repite en los versos 15 y 16 formando una anadiplosis, pero con distinto significado o con distinta amplitud semántica: la primera vez se refiere al rostro, pero en la segunda se centra aún más: los labios que, sin embargo, muestran una expresión “herida”. Este adjetivo de connotaciones claramente negativas se puede explicar porque, tras el reencuentro, Somoza se instaló en el piso de Gil de Biedma y empezó a organizarle la vida, tratándole, según Vicuña, “como a un rico maricón americano” (*weekends* a lugares de moda, *parties* privados, salidas al teatro...). Somoza, al parecer, quería ser introducido en la alta sociedad barcelonesa y Gil de Biedma era la persona ideal, pero era lo último que deseaba el poeta, puesto que su mundo privado, próximo a la sordidez, no era precisamente el de la sociedad en la que pretendía introducirse Somoza. Así,

al final la cosa se complicó y Gil de Biedma tuvo que echarlo de su casa. El reencuentro le inspiró el poema, pero Gil de Biedma se calló el resto de la historia.

4ª estrofa. Es la más intensa en todos los sentidos: en el semántico, pues existe una concentración del sentimiento amoroso, y en el rítmico, ya que éste se acentúa con la concentración de elementos reiterativos: la repetición anafórica de la palabra “amor”; la alusión al paso del tiempo—pasado, presente, futuro—, al que el poeta quisiera detener aquí pues en su concepción del amor se impone el presente, es un amor del pasado para el presente, no para el futuro.

Aparece también el verso que da título al poema, “amor más poderosos que la vida”, el cual, tras el desarrollo del poema y en el contexto de la cuarta estrofa, parece indicar varias cosas: en primer lugar, es una clara oposición al soneto de Quevedo, eliminando toda trascendencia, cualquier atisbo de inmortalidad; es también una victoria del presente sobre el futuro y el pasado; es también más poderoso que la vida porque, tal vez, el amor es lo que le da sentido a ésta. Según Gil de Biedma, el amor no se mide en razón de su inmortalidad, ni siquiera de su duración a lo largo de la vida. Su valor radica en sí mismo y en su intensidad, en su capacidad de transformar la vida.

Finalmente, los dos últimos versos son muy significativos porque muestran la inseguridad en el amor. Es decir, no considera el amor como un valor duradero, sino como un momento presente e intenso, pero que no sabe cuánto tiempo se puede conservar. De ahí que el poema termine aludiendo a una ruptura, como ocurrió en el pasado. De hecho, la última palabra del poema es “perdido”, lo cual pone una nota de pesimismo en la felicidad y alegría del reencuentro. La realidad parece imponerse. Con el final del deseo, llega el fin del episodio amoroso y lo único que queda es el recuerdo de esa intensidad y la pragmática aceptación y constatación de que ha desaparecido. Pero los puntos suspensivos (aposiopesis) pueden indicar también un círculo temporal: puede haber separación, pero puede haber un nuevo reencuentro o un nuevo amor.

Conclusión

Hemos de subrayar, en primer lugar, la importancia del poema por las alusiones a uno de los temas líricos más atractivos: el amor más allá de la muerte”, pero con la original inversión que hace ahora Gil de Biedma. Asimismo, su representatividad dentro de *Las personas del verbo*, no sólo por la utilización de algunos términos emblemáticos, como “vida”, y de algunos símbolos, como “noche”, sino también porque el poema puede servir de muestra de la importancia del tema amoroso en la poesía del autor, así como de su concepción del amor.



Rosa Gutiérrez Pasalodos, SIE de Burdeos

“Himno a la juventud”, *Poemas póstumos* (1968) Jaime Gil de Biedma

Heu quantum per se candida forma valet!
Propertio, II, xxix, 30

- A qué vienes ahora,
juventud,
encanto descarado de la vida?
Qué te trae a la playa?
- 5 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,
10 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,
15 oh diosa esbelta de tobillos gruesos,
y con la insinuación
(tan propiamente tuya)
del vientre dando paso al nacimiento
de los muslos: belleza delicada,
20 precisa e indecisa,
donde posar la frente derramando lágrimas.
- Y te vemos llegar -figuración
de un fabuloso espacio ribereño
con toros, caracolas y delfines,
25 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,
30 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.

- 35 Aunque de pronto frunzas
la frente que atormenta un pensamiento
conmovedor y obtuso,
y volviendo hacia el mar tu rostro donde brilla
entre mojas mechas rubias
40 la expresión melancólica de Antínoos,
oh bella indiferente,
por la playa camines como si no supieses
que te siguen los hombres y los perros,
los dioses y los ángeles
45 y los arcángeles,
los tronos, las abominaciones...
-

Introducción general al poema : su sentido, su tema

Pertenece este texto a una época en la que el autor atraviesa la crisis del final de la juventud . Recordemos que en 1968, fecha de la primera edición del libro “Poemas Póstumos”, en la que está incluido el poema que vamos a comentar, Biedma tiene 39 años.

Tiene como núcleo la descripción de una figura femenina, radiante al salir del mar, que es percibida como una alegoría de la Juventud y de la Belleza.

En este poema, como en casi todos los que se incluyen en el libro, oímos la voz de un personaje enfrentado al tiempo, al paso de la edad, pero que se ocupa también de levantar refugios que permitan la supervivencia. El autor evoca su juventud perdida y se lamenta por ello. Pero no puede reprimir, ante la presencia de un bañista saliendo del mar, su fascinación por la belleza juvenil. Por un momento deja su actitud de espectador maduro, resignado y se convierte en un adorador que fabrica un apasionado elogio de la belleza y de la juventud, no exento de algún rasgo de ironía. Aunque este arrebato inicial se transmuta enseguida en un alegato sarcástico contra esta juventud divinizada que hiere allí donde más duele y nos recuerda nuestra condición de mortales.

Tono e intención

Sus palabras nos remiten a su propia experiencia, a un mundo interior y personal que poco tienen que ver con las ideas fraternales y solidarias de “Compañeros de viaje” o con las divagaciones éticas de “Moralidades”.

Su voz se vuelve aquí desabrida, airada. Su tono termina siendo elegíaco, salpicado de ramalazos agrios, de alusiones sarcásticas y blasfemas.

Porque, a fin de cuentas, nos está hablando de sí mismo enfrentado a la decrepitud y a la muerte. No es un himno lo que quiere hacer. Su música tiene mucho más que ver con una requisitoria, con un encendido alegato que pide cuentas a una diosa tan bella como indiferente y sorda a sus seguidores.

El énfasis se pone no tanto en las aclamaciones a la figura que surge del mar como en las secuelas dolorosas y amargas que siembra a su paso.



Resumen y estructura de los contenidos

Biedma escribe desde la nostalgia. Nos parece extraño que a sus 39 años el autor se sintiera ya al final del camino de su vida, habitado por la decepción, el desengaño y el dolorido sentir del tiempo que pasa.

Piensa que lo mejor de su vida ha pasado, que quizás haya empleado la mayor parte de su tiempo en un hedonismo furioso pero efímero e inútil. *La vida iba en serio* y él ha tardado mucho en darse cuenta. Ahora no le queda ya sino el lamento, la queja por lo perdido. Y también la indignación que se traduce en palabras llenas de sarcasmo y menosprecio.

El mismo título es engañoso. No se puede llamar “himno” a una composición que, lejos de celebrar la llegada del héroe o ensalzar las virtudes de un pueblo o saludar las bondades de quien quiera que sea, comienza con un tono destemplado, dirigiéndose a la juventud como a un personaje inoportuno e incómodo, pidiéndole explicaciones, recordándole que no ha sido invitada y que no es bienvenida. (*¿A qué vienes ahora?... ¿Qué te trae a la playa?* “).

Nos avisa ya de entrada de que no nos tomemos sus palabras literalmente. Asimismo, en el pórtico del poema recupera una cita del poeta latino Propertio (47-15 a.C.) : *Heu! Quantum per se candida forma valet!* (“Ay!, cuánto puede por sí misma la luminosa belleza!”). Aparentemente nos convoca, pues, a la exaltación de la sensualidad y del amor físico, a la sumisión ante el poder de la juventud y de la belleza sobre todos los seres animados de la naturaleza. Y no va a ser exactamente así.

En la **primera estrofa**, ante la aparición de la juventud, encarnada en una diosa que surge del mar, se dirige a ella con voz airada, reprochándole que aún afirme su presencia en esta época de su decadencia, cuando parecía que había conseguido apagar las luces de su imaginación, borrar los sueños imposibles de la eterna juventud y dejar de buscar la fuente de la edad. Su presencia viene a sacarle de esta aparente resignación o conformidad , su silueta le parece más bien una provocación. Su caminar sobre esta playa en la cual se han recogido los mayores con sus recuerdos, le causa un dolor insoportable.

La describe (**2ª estrofa**) como una reencarnación de Venus, de Afrodita salida de entre las ondas del mar, evocando sin lugar a dudas las representaciones renacentistas de Boticelli o las más carnosas y mórbidas de Rubens.

Nos presenta esta juventud perdida de forma sensual, (Versos 9-12) reduciéndola a sensaciones de luz, fuego, animalidad ondulante. Sus *pechos diminutos*, las *maliciosas nalgas risueñas* recuerdan más bien a un efebo, por mucho que los epítetos homéricos que le dedica (“*diosa esbelta de tobillos gruesos*” V.15)) nos aparten de ese sesgo de pederastia.

La pintura del vientre leve, del cruce donde se sitúa el sexo y el nacimiento de los muslos, convierte ese espacio en lugar donde recogerse, en un templo propicio a derramar lágrimas por la decrepitud presente.(De paso, rinde un homenaje a Baudelaire y a su “Hymne à la beauté” que contiene unos versos muy parecidos) :

*L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.*

Su sola presencia (**3ª estrofa**) transforma el aire en el que se mueve en un territorio idílico poblado por animales exóticos y llenos de connotaciones eróticas : toros, delfines, caracolas...

Su llegada (**4ª estrofa**) reivindica la perdurabilidad de la belleza, la inevitable eternidad de la vida plena y libre que palpita en los cachorros, en los niños, en las starlettes y en los príncipes de los cuentos de hadas.

La **5ª estrofa** , sin embargo, supone una ruptura en este raptó de entusiasmo. Aunque la añorada juventud lleve en si misma el germen del mal y de la desgracia – acordémonos del mito de Antinoos, querido del emperador Adriano y divinizado – se sabe fuerte y segura, indiferente a las miradas que arranca *de hombres, perros,...dioses, ángeles, arcángeles, tronos...abominaciones*. Esta enumeración de seres y elementos contrapuestos, reunidos más por sarcasmo que por admiración, no cierra el poema sino que lo deja abierto para que el lector lo enlace mentalmente con el principio y permita a la voz que nos habla mascullar en voz baja más abominaciones, recriminaciones e insultos a este ser que ha venido a perturbar *la beatitud del poeta junto al mar, ya sin memoria, arruinado, como un noble entre las ruinas de su inteligencia*.

Análisis de la forma en relación con los temas tratados

Previamente, unas **palabras sobre la métrica y el ritmo**:

Nos encontramos con un poema formado por 5 estrofas de desigual número de versos y con metros irregulares, aunque predominan los endecasílabos y los heptasílabos. La estructura métrica recuerda vagamente una silva asonantada. Pero el ritmo está marcado sobre todo por las repeticiones de estructuras sintácticas (*¿a qué vienes ahora?...¿qué te trae.?*), los encabalgamientos (6-7 / 12-13 / 16-17-18-19 / 22-23-24 / 31-32-33 / 35-36-37) los hipérbatos (9-12-42) , los incisos aclaratorios (“tan propiamente tuya”. V 17) y las exclamaciones (*Oh bella indiferente* V.41).

La concesiva inicial de la 5ª estrofa supone un cambio de tercio y también de ritmo. Se nos viene encima toda una catarata léxica formada por una larguísima frase en la que se van enhebrando por medio de nexos copulativos imágenes poderosas (V. 38-40) e interminables enumeraciones...(V. 43-46).

Pero vayamos matizando algunos puntos y buscando las marcas de los **temas recurrentes en la poesía de Jaime Gil de Biedma**. También aquí están presentes :

1.- El narcisismo. El poeta como tema.

La poesía de Gil de Biedma es una poesía de las vivencias personales, exhibidas de forma impúdica a veces. Es ya un lugar común aludir a su declaración (“*En mi poesía no hay más*

que dos temas: el paso del tiempo y yo”).

Este yo omnipresente – por lo menos en “Poemas póstumos” – se sostiene formalmente en el uso de los pronombres personales. Raramente aparece la 3ª persona. En este caso están diseminados a lo largo del texto todas las formas de la 2ª persona (tu,ti,te..) en las apelaciones e imprecaciones a esta diosa sorda a sus requerimientos. Que se note que es Biedma quien habla, si bien incluido, quizás por falsa modestia, en el nosotros..(V.28)

Pero además todo lo que nos cuenta tiene como referente su propia YO.

Este narcisismo – rayano en la egolatría – nos dice de su ensimismamiento, de una época de autoanálisis y enquistamiento en que solo hay palabras para hablar de sí mismo y de sus obsesiones.

A veces produce cierto sonrojo leer sus declaraciones o su correspondencia. En el “Diario del artista seriamente enfermo” (1974) nos invita a compartir con él espacios estrictamente privados. Como si sintiera cierto placer perverso haciéndonos cómplices de miradas obscenas sobre los ires y venires de su ajetreada vida sexual y sentimental. Esto no tiene nada que ver con la sinceridad o la franqueza. Es un signo más de su exhibicionismo casi patológico o de la búsqueda inconsciente de un castigo, de un juicio demoledor e inclemente por parte del lector. Tampoco es una invitación a la tolerancia, sino más bien una demanda a todos nosotros para que colaboremos en el ejercicio de autodestrucción que le llevó a la muerte. No hay personaje que se odie tanto a sí mismo como Gil de Biedma ni tampoco personaje que busque tanto transformar su vida en espectáculo escarnecedor. Nos obliga casi a participar en un ritual de sacrificio masoquista. Él como víctima, nosotros, como verdugos.

2.- El paso del tiempo , la juventud perdida

Entre las obsesiones que le consumen está, ante todo, la edad, el paso del tiempo, la queja de alguien con vocación de eternidad (“*los más temibles sueños imposibles*”) pero enfrentado a su propia decadencia y a la muerte.

La presencia de la juventud es percibida como una provocación, o, más bien, como una agresión. La dama de pechos pequeñitos pero corazón grande y perverso es capaz de producir heridas indelebles, de hurgar allí donde más duele. Y pone al autor ante la evidencia de que se va alejando del reino de la vida, *de una vida más intensa y más libre* (V.29).

Tan perturbadora como mal intencionada, viene para recordarnos el triunfo inevitable del tiempo. Y aquí Biedma vuelve los ojos a un Quevedo que tan dramáticamente expresó este desigual combate. Y también a Antonio Machado cuyas palabras rezuman el agrio jugo de la temporalidad.

La juventud “*hurga las imaginaciones de los mayores*”. No para evocar “el esplendor en la hierba y la gloria en las flores” sino para que emerjan los presentimientos más terribles, aquéllos justamente que se refieren a la lenta marcha hacia la muerte.

La juventud no se posee, es un lugar donde se está, un espacio ribereño por donde se transita fugazmente, siguiendo las aguas de un río que nos conduce “al mar, que es el morir”.

3.- La sensualidad y el erotismo , la fascinación por la belleza juvenil

Tema recurrente en Biedma, tanto para exaltarlo en las épocas hedonistas como para lamentar su pérdida en las épocas de madurez. En el poema las descripciones de la 2ª y 3ª estrofas dedicadas a la juventud son todo un paradigma de sus atributos : en frases nominales, sin apenas verbos a lo largo de la estrofa, aparece la juventud en todo su esplendor : pura sensualidad traducida en luz, movimiento, brillos, color, morbidez de las formas. (V.9-21)

Los objetos que amueblan el espacio ribereño en donde habita este ser nos recuerdan las églogas de Garcilaso, son exóticos, con evidentes connotaciones eróticas y sexuales. (V.22-27)

4.- La imitación como recurso de estilo (la intertextualidad)

La osadía y la lucidez que le hacen transgredir todas las normas de una burguesía hipócrita, no le impiden reconocer que, no obstante, pertenece a esa clase odiosa y se beneficia de ella. Gil Biedma vive esta contradicción , no con el cinismo que se le supone, sino con una sensación de culpa permanente. Cuestiona todas las bases ideológicas y morales que sostienen esa sociedad . Y también los supuestos sobre los que se asienta la cultura ilustrada o burguesa. Uno de estos supuestos es el de la propiedad – intelectual, en este caso – y otro el de la creación u originalidad artística vinculada a todo escritor que se precie. Biedma no cree en ellas. Afirmaba que todo lo escrito había sido ya dicho antes, que era imposible la originalidad completa, la creación espontánea. Se dedica a mostrarnos lo que otros ocultan. No se atribuye ideas ni hallazgos, ni alardea de ser único, irrepetible. Hace explícitas sus fuentes, desenmascara su técnica y desenmascara a todos los que se envanecen mostrando “su genialidad creadora”. No hay nada nuevo bajo el sol, todos somos deudores de nuestro pasado, de nuestras lecturas. Quiere desacralizar su escritura y se ríe de los que aún creen en la inefabilidad de la poesía. La poesía, a fin de cuentas, también se prostituye y no merece mayor respeto que el que se debe a sí mismo, que es muy poco.

Así pues, lejos de disimular sus fuentes, las pone al descubierto, las explicita como forma de homenajear aquellas épocas o autores que le eran amadas. Por ello sus poemas se encuentran salpicados de referencias, alusiones, citas, imitaciones, huellas de todos los territorios por donde había ejercido su voraz dedicación a la lectura. Su poesía se intelectualiza, se carga de erudición, se hace densa y accesible únicamente a las minorías. Hoy, a todo este aparato que se cuelga en los textos, lo llamamos “intertextualidad” y no son pocos los estudios o tesis doctorales dedicadas a rastrear sus señales en este autor o en otro cualquiera.

Hablemos, pues, de las marcas intertextuales de Gil de Biedma en este poema.

Entre las alusiones al mundo clásico está la cita de Propertio que introduce el texto y que ya hemos comentado al principio.

Asimismo aparece la poesía épica (“*diosa esbelta de tobillos gruesos*”) que nos remite a los epítetos de los versos homéricos.

Y no podía faltar la evocación del mito de Antinoos y Adriano. Se trata de una leyenda que vinculaba al Emperador Adriano (siglos I-II de nuestra era) con el joven griego Antinoos. Antinoos era el ser perfecto, bello, inteligente, griego... “digno de un emperador”. El amor que le profesaba Adriano se volvió en veneración cuando el efebo murió en las aguas del

Nilo. A partir de ese momento se le mitifica, se le erigen obeliscos e incluso una ciudad toma su nombre (Antinópolis).

Del mundo renacentista y barroco nos encontramos con las imágenes de Boticelli (Nacimiento de Venus surgiendo del mar, La primavera..), Rubens (Las tres gracias, El rapto de Europa), Tiziano (La venus de Urbino) que con toda seguridad inspiraron la descripción de la diosa.

Los versos 22 al 27 nos trasladan al “locus amoenus” renacentista, al paisaje de las Églogas de Garcilaso. Al igual que el sintagma “tela delicada” que aparece repetidamente en la Égloga III.

También hemos mencionado los paralelismos existentes entre su “himno” y el “himno a la belleza” de su bien amado Baudelaire.

5.- La ironía y el sarcasmo.

La ironía dicen que es sutil y benéfica, el sarcasmo, destructivo y malintencionado. Gil de Biedma usa tanto la una como el otro con la maestría de un anglosajón. No en balde la cultura inglesa le era familiar y había pasado allí largas temporadas.

Ya hemos señalado que el propio título del poema no puede tomarse sino como una visión irónica de lo que realmente supone un himno.

Pero donde más claramente aparece este recurso – el sarcasmo – es en los versos finales. En la enumeración de los seres que siguen el paso de la diosa aparece una procesión de las diferentes clases de ángeles (ángeles, arcángeles, querubines, tronos, serafines, dominaciones, virtudes, potestades...) y de pronto, como si se equivocara , aparece como última palabra del poema “abominaciones”. No es que se haya confundido con las “dominaciones”. Muy intencionadamente incluye en la lista “abominaciones” que esta vez sí que hay que tomarse literalmente : porque, harto ya de ese rapto casi místico que parece haberle tenido en suspenso, al final reniega y maldice de la aparición de la diosa. En ese momento todo el texto cambia su sentido, todo vuelve a la prosaica realidad. La vejez no es un campo donde se cultive el platonismo.

BIBLIOGRAFÍA :

-DALMAU, Miguel :”Jaime Gil de Biedma, retrato de un poeta”. Ed Seix Barral Barcelona,55.

- ROVIRA, Pere : “La poesía de Jaime Gil de Biedma”. Ed Atrio. Granada, 2005

- RIERA, Carme :”La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo”. Ed Seix Barral. Barcelona.

- AULLÓN DE HARO, Pedro :”La obra poética de Gil de Biedma”. Ed Verbum Madrid.



ALGUNOS RECURSOS EN LA RED SOBRE GIL DE BIEDMA:

http://www.wikilearning.com/monografia/la_biografia_imaginada_en_las_personas_del_verbo_de_jaime_gil_de_biedma-la_poesia_de_gil_de_biedma/17574-1

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/gilbiedm.html>

http://www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=1159

<http://www.comentariodetexto.com/poema-contrajaimegildebiedma/>



M^a Ángeles Rodríguez SIE de Montpellier

Comentario del poema: “Vals del aniversario” de Jaime Gil de Biedma

Poema del libro: *Compañeros de viaje* -1959-, pertenece a la segunda serie de poemas, cuyo título es “Por vivir aquí”, de las tres que integran el libro.

I- TEMA Y COMPRENSIÓN DEL SENTIDO:

El poema celebra el tercer aniversario de un amor que perdura --vv15-16 “incómodos/ de no sentir el peso de tres años”-- ; pero ha perdido el fuego de la pasión y queda sólo la nostalgia de lo que fue, el sentimiento de un amor desvaído, reflejado en palabras y gestos rutinarios.

El título sugiere una celebración elegante, pero no hay en el texto ningún rasgo connotativo de fastuosidad o lujo. El vals alude al baile adecuado a una fiesta de aniversario, más a lo prefijado o normativo que a lo espontáneo que surge del sentimiento; por tanto, más afín a los gestos rutinarios del amor, que al amor mismo.

El tono, elegíaco, es muy distinto del que domina en “Canción de aniversario” (poema incluido en su libro *Moralidades*, publicado en 1966), sobre todo en la primera estrofa. En ambos poemas hay algún verso semejante: “Nada tan dulce como una habitación/ para dos”. Parece que existe un deseo expreso de relacionar los dos poemas de aniversario. También en “Canción de aniversario” alude al tiempo transcurrido: “seis años”—v 1---. Pero el tono es diferente. Aquí “el cuarto se nos puebla /de sol”--v.14-15-- . “...el tiempo...parece hoy partidario de la felicidad” y el poeta invita al gozo: v 8:”cantemos, alegría !”.

En “El vals del aniversario” el sentimiento predominante es de nostalgia, de ahí --v14--: “ha oscurecido el cuarto” porque ya es “difícil recordar que nos queremos”—v 25--; porque ese amor difuminado—“ ya no nos queremos demasiado”—v 2—está en estrecha relación con la imprecisión de los tiempos: el hoy, el ayer y el mañana parecen fundirse.

En resumen, la melancolía que se desprende del poema deriva ya de la monotonía del tiempo, tanta que no se distingue entre presente, pasado y futuro, como de la rutina de un amor que se va consumiendo.

El sentimiento amoroso se sitúa en ese momento en que parece que ya no existe, y, por otro lado, todavía queda, aunque sea el rescoldo. Es difícil delimitar o definir el sentimiento y precisar el tiempo. Ya dice la voz del poeta en un paréntesis—v 23-24- “(para decirlo/ quizá de un modo menos inexacto)”. Todo es impreciso, tanto el amor como el tiempo. De ahí ese sentimiento de nostalgia, de melancolía.

“Vals del aniversario” lo escribió en 1957 y “Canción de aniversario” en 1960. No importa si el amante era el mismo, creemos que sí. En G. de Biedma importa su percepción del tiempo y del sentimiento; más que la realidad verdadera, la sensación que en él produce.

II- ESTRUCTURA

1- Estructura métrica:

1ª estrofa:	2ª estrofa:	3ª estrofa:	4ª estrofa
v.1 : 12 sílabas	v.5 : 12 sílabas	v. 9 : 11 sílabas	v. 13: 7 síl.
v. 2: 15 “	v. 6: 11 “	v.10: 11 “	v. 14: 7 “
v. 3: 13 “	v. 7: 11 “	v.11: 9 “	v. 15: 13 “
v. 4: 16 “	v. 8: 13 “	v.12: 5 “	v. 16: 11 “
5ª estrofa:	6ª estrofa:	7ª estrofa:	Pareado final:
v.17: 7 sílabas	v. 21: 11 sílabas	v. 25: 11 sílabas	v.29: 3 síl.



v.18: 11 “	v. 22: 13 “	v. 26: 11 “	v.30: 5 “
v. 19: 11 “	v. 23: 12 “	v. 27: 7 “	
v. 20: 11 “	v. 24: 11 “	v. 28: 10 “	

El poema está formado por siete estrofas de cuatro versos cada una y un pareado final de tres y cinco sílabas. Los versos son amétricos; fluctúan entre un verso de 16 sílabas y un pentasílabo (exceptuando el pareado final). Predomina el endecasílabo, del que hay doce versos en total. Pero los hay de otras medidas (4 de 7 sílabas; 4 de 13 sílabas; 3 de 12 sílabas). La rima es asonante en los versos pares (a-o).

El poema tiende a aproximarse a la silva asonantada, en endecasílabos, claro está, tan utilizados por Antonio Machado, al que Gil de Biedma admiraba. El tono melancólico y el tema grave se adaptan perfectamente a la combinación de verso corto y verso largo, propios de la silva. Los dos versos finales parecen reproducir el remate final del baile del vals a modo de bordón. Incluso toda la composición podría ponerse en relación con las vueltas amplias y los pasos cortos del vals.

2- Estructura temática:

Aunque la nostalgia que envuelve el sentimiento amoroso, atraviesa todo el poema, en las *cuatro primeras estrofas* la nostalgia del amor se exterioriza en el espacio exterior. En las *cuatro finales*, la nostalgia está unida a la imprecisión el tiempo. El espacio y el tiempo se contagian de irrealidad, de la melancolía que en todo pone la mirada del poeta. La disposición casi simétrica entre las estrofas y los subtemas revela que el poeta no se distancia mucho de los modelos clásicos (Gil de Biedma conocía bien la Literatura española y recomendaba la imitación de los grandes escritores). Y aun dentro de este esquema, el poeta es totalmente original.

III- ANÁLISIS :

La voz del poeta trata de precisar la dulzura de una sensación de irrealidad, mediante elementos espaciales (“una habitación”, “en un hotel”, “fuera de la ciudad”) y con referencia a personajes representativos de un clima marginal (“parejas dudosas”) y niños excluidos o apartados de la ciudad por enfermos, tal vez para evitar el contagio (“algún niño con ganglios”). Llama la atención cómo el poeta sorprende mediante distintos recursos:

1º De la definición mediante la fórmula impersonal “hay” y la negación absoluta “nada” pasa a la 1ª persona del plural “queremos”. De lo general a lo particular. Pretende hacer de su experiencia particular una ley general, pero aparece en orden inverso y sin nexos explicativos, de ahí la sorpresa.

2º El adjetivo “dulce”, que puede referirse tanto al sentido del gusto y, por tanto, aplicable a alimentos (algo material), como a cualidades de una persona (algo inmaterial), no puede aplicarse a un objeto no comestible. Lógicamente, no es atribuible a una habitación. Sin embargo, entendemos el sentido connotativo: el espacio concreto transmite la sensación en él experimentada. Pero la fórmula expresiva introduce primero el adjetivo y luego el sustantivo “dulce como una habitación”: es totalmente sorprendente por inhabitual.

3º El encabalgamiento: “habitación /para dos”. Mediante el encabalgamiento abrupto introduce el tema erótico, que se precisa en la continuación del segundo verso: “cuando ya no nos queremos demasiado”. Este verso sorprende porque su contenido significativo se opone, en cierto modo, a la imagen mental que pudiéramos habernos formado después de la lectura del primero. Si nos habíamos imaginado un encuentro amoroso clandestino, pasional, ahora hay que matizar: la relación es antigua: “ya”, adverbio de tiempo. “Demasiado”, adverbio de cantidad, que se opone al sentido de “no nos queremos” y lo acota.

4ª Oposición significativa en el 4º verso : parejas <> niños.

El cambio brusco de estructuras –de lo impersonal a lo personal-, el encabalgamiento, la inadecuación del adjetivo, la oposición significativa –sin ser antítesis- indican que nos encontramos ante un poeta original sin pretenderlo porque lo que él pretende es definir esa sensación de irrealidad. (Son procedimientos de la poesía moderna estudiados por C. Bousoño en *Teoría de la expresión poética*).

En las cuatro primeras estrofas se presenta una escena concreta cuyos protagonistas son el yo lírico y su amante y que sucede en un lugar concreto. Comienza como una escena narrativa en la que hay una mínima



acción que, incluso, podríamos contar. El espacio donde transcurre la escena se presenta mediante complementos de lugar, asindéticos-dos pinceladas- y la alusión ambiental a otros personajes que pueblan la escena. Descripción impresionista con, únicamente, los elementos que importan. (Parece un apunte cinematográfico: con cuatro notas presenta una escena: en un motel de carretera, una pareja clandestina y otra gente “rara” que pulula por allí).

La asociación con otros lugares y tiempos de su infancia indica que no importa la semejanza física, sino la equiparación de sensaciones. Estamos ante un poeta moderno que conoce muy bien a Proust (recordemos el episodio de la madalena en las primeras páginas de “Du côté de chez Swann” en *À la Recherche du temps perdu*) y que quiere precisar su sensación. Jaime Gil de Biedma conoce muy bien como poeta y como crítico (estudió la poesía de Jorge Guillén entre otros) todos estos procedimientos aludidos de la poesía moderna; también se daban en la poesía clásica –San Juan de la Cruz, por ejemplo-para expresar experiencias inefables.

El encabalgamiento, la paradoja, la aparente contradicción no tienen otra función que precisar un sentimiento impreciso que fluctúa entre el sí y el no. Por ejemplo, v.9-10-11: “Te llamo/ para decir que no te digo nada/que tú ya no conozcas”...Habíamos visto que del impersonal “hay” pasaba al nosotros y ahora al “yo” y luego al “tú”. Estamos ya, por tanto, en la poesía propiamente amorosa –tú y yo-. El primer verso de la tercera estrofa es una paradoja – decir<>no decir-, v. 9-10: “para decir que no te digo nada/ que tú ya no conozcas”, pero el verso 11 aclara y acota el sentido del segundo “decir”. Y va ampliando la información sobre la monotonía de una relación sin sorpresas. En el mismo sentido “los mismos labios”-v.12- cuyo significado superficial es absurdo (tenemos siempre los mismos).

La escena se va presentando a medida que transcurre; así, en la cuarta estrofa, dos acciones: una con sujeto personal: “has dejado”, la otra con sujeto agente- el cuarto- de un verbo impersonal –“ha oscurecido”. La luz del anochecer contribuye expresamente, adrede, a la impresión de irrealidad y a la imprecisión del sentimiento amoroso. Otras dos pinceladas que relacionan esta escena con el cine: la presentación del hecho como si estuviera sucediendo, las dos pinceladas.

El último verso de esta cuarta estrofa introduce expresamente el elemento temporal –v 16-: “de no sentir el peso de tres años”. Pero, de nuevo, este verso matiza el sentido del anterior, oposición potenciada por el encabalgamiento, v.15:” ...nos miramos tiernamente” (el amor existe), v. 16:”de no sentir el peso de tres años” (el amor existe, pero el tiempo transcurrido es “un peso”, una dificultad que se opone al amor).

Las estrofas siguientes se refieren al sentimiento amoroso amenazado por la rutina del tiempo. Pero al poeta le interesa acertar con la expresión precisa de su sentir. Otra paradoja: lo que está en la boca es el silencio, signo del amor (si se le une la mirada tierna –v.15-, puede no ser lo que está en el corazón. Estos versos son más abstractos, más intelectuales, que los anteriores; al fin y al cabo, el concepto tiempo es más abstracto que las alusiones a lugares concretos. Sin embargo, sigue siendo muy original esa expresión del tiempo que fluye sin apenas variaciones: “hoy, ayer, mañana” todo es uno y en todo momento, un sentimiento de amor diluido, causa del halo de nostalgia que envuelve toda la escena. Resumiendo podemos concretar lo dicho con esta especie de esquema:

La nostalgia

“tan dulce” v.1
“ligera sensación/ de irrealidad” v.5-6
“besarte vagamente” v.11
“nos miramos tiernamente” v.15
“sabor nostálgico” v.18
“con cierta imprecisión” v.26

Una sensación indefinida, un sentimiento vago, que se corresponde con una luz de atardecer. Es afín a lo decadente. Adjetivos y adverbios de modo.

La rutina del encuentro amoroso

“no te digo nada/ que tú ya no conozcas” v.9-10



“los mismos labios” v.12

“el peso de tres años” v.16 (el peso, connotación negativa)

“Todo es igual/ parece que no fue ayer” (ruptura de frase hecha) v.17-18

“y el sábado, /que es hoy, queda tan cerca/ de ayer a última hora y de pasado/mañana/ por la mañana...v.26-27-28-29-30

La monotonía puede destruir el amor; al fin, aburre porque en la relación amorosa no hay nada sorprendente. Contradicciones, paradojas, ruptura de frase hecha, el segundo verso matiza el sentido del primero.

La imprecisión del sentimiento

El no

El sí

“ya no nos queremos demasiado” v.2

“no sentir el peso de tres años” v.16

“posiblemente induce a equivocarnos
en nuestros sentimientos” v.20-21

“difícil recordar que nos queremos” v.25

Este sentimiento impreciso es quizá lo que ha motivado el poema. No es un sentimiento que fluctúe de un lado a otro. Es que es así. El tiempo, la rutina consume la pasión. Queda la nostalgia.

IV- CONCLUSIÓN

J. Gil de Biedma es un poeta moderno por los procedimientos empleados. Uno de los más influyentes en la poesía posterior por el tono conversacional: versos que, fuera de contexto, podían ser frases de la lengua coloquial. Lo que hace que estos versos sean poesía es la colocación, la sorpresa derivada de la supresión de nexos, el tratamiento tan original de temas conocidos. Es muy propio de él el análisis de su sensación y de su sentimiento; para ello recurre a la autobiografía –recuerdos de infancia- y a la precisión forzando el idioma. La lucha con la lengua es otro rasgo propio de este poeta.



EVALUACIÓN:

Fecha

La/ El coordinador/a de la actividad

Fdo:

ⁱ **Orfeo** es un personaje mitológico cuya mujer, Euridice, fue mordida por una serpiente y murió. En las orillas del río **Estrimón** Orfeo se lamentaba amargamente por su pérdida. Consternado, Orfeo tocó canciones tan tristes y cantó tan lastimeramente, que todas las **ninfas** y dioses lloraron y le aconsejaron que descendiera al inframundo. Camino de las profundidades del inframundo, tuvo que sortear muchos peligros, para los cuales usó su música, ablandó el corazón de los demonios, e hizo llorar a los tormentos. Llegado el momento, con su música ablandó también el corazón de **Hades** y **Perséfone**, los cuales permitieron a **Euridice** retornar con él a la tierra, pero sólo bajo la condición de que debía caminar delante de ella, y que no debía mirar hacia atrás hasta que ambos hubieran alcanzado el mundo superior y los rayos de sol bañasen a **Euridice**. A pesar de sus ansias, Orfeo no volvió la cabeza en todo el trayecto. Llegaron finalmente a la superficie y, por la desesperación, Orfeo volvió la cabeza para verla; pero ella todavía no había sido completamente bañada por el sol, todavía tenía un pie en el camino al inframundo: Euridice se desvaneció en el aire, y ahora para siempre.

ⁱⁱ Este es uno de los romances más populares. La trágica historia de amor está pensada para el final feliz más allá de la muerte.

Madrugaba el Conde Olinos,
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe
canta un hermoso cantar:
las aves que iban volando
se paraban a escuchar;
caminante que camina
detiene su caminar;
navegante que navega
la nave vuelve hacia allá.

Desde la torre más alta
la reina le oyó cantar:
-Mira, hija, cómo canta
la sirenita del mar.
-No es la sirenita, madre,
que esa no tiene cantar;
es la voz del conde Olinos,
que por mí penando está.
-Si por tus amores pena
yo le mandaré matar,
que para casar contigo
le falta sangre real.

-¡No le mande matar, madre;
no le mande usted matar,
que si mata la conde Olinos
juntos nos han de enterrar!
-¡Que lo maten a lanzadas
y su cuerpo echen al mar!
El murió a la media noche;
ella, a los gallos cantar.
A ella, como hija de reyes,
la entierran en el altar,
y a él, como hijo de condes,
unos pasos más atrás.

De ella nace un rosal blanco;
de él, un espinar albar.
Crece el uno, crece el otro,
los dos se van a juntar.
La reina, llena de envidia,
ambos los mandó cortar;
el galán que los cortaba
no cesaba de llorar.
De ella naciera una garza;
de él, un fuerte gavilán.
Juntos vuelan por el cielo,
juntos vuelan par a par.

ⁱⁱⁱ **AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE**



Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
medulas, que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

^{iv} Ya nada ahora

Largo es el arte; la vida en cambio corta
como un cuchillo
Pero nada ya ahora
-ni siquiera la muerte, por su parte
inmensa-

podrá evitarlo:
exento, libre,

como la niebla que al romper el día
los hondos valles del invierno exhalan,

creciente en un espacio sin fronteras,

ese amor ya sin mi te amará siempre.