

Leonardo Funes
(coord.)

Hispanismos del mundo

diálogos y debates en (y desde) el Sur

Anexo digital

—SECCIÓN III—



MIÑO y DÁVILA
♦ EDITORES ♦

Diseño: Gerardo Miño
Composición: Laura Bono

Edición: Primera. Enero de 2016

Tirada: 600 ejemplares

ISBN: 978-84-15295-96-9

Lugar de edición: Buenos Aires, Argentina

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© 2016, Miño y Dávila srl / Miño y Dávila sl

MIÑO y DÁVILA
EDITORES

Miño y Dávila srl
Tacuarí 540
(C1071AAL)
tel-fax: (54 11) 4331-1565
Buenos Aires, Argentina

e-mail producción: produccion@minoydavila.com
e-mail administración: info@minoydavila.com
web: www.minoydavila.com

Baudelaire en la mirada crítica de Jaime Gil de Biedma

Nora Carmen LETAMENDÍA

Universidad Nacional de Mar del Plata

La conciencia de la tradición y su reescritura constituyen una de las notas dominantes de la obra poética y ensayística de Jaime Gil de Biedma (Barcelona 1929-1990). El temprano vínculo del poeta con las literaturas francesa y anglosajona, fortalecido por su permanencia en París y Oxford, incide en los trabajos críticos en los que reflexiona sobre la obra de sus pares, ya que, imitando a T. S. Eliot, lo hace desde la óptica instrumental de un forjador de la palabra a quien desvelan los problemas específicos de la expresión lírica. Esta insistencia en la condición de poeta crítico aporta una sensible singularidad a sus ensayos, reunidos en *El pie de la letra*, libro que organiza su labor crítica concebida entre 1955 y 1979 y que refracta su significativa propuesta poética aportando líneas de pensamiento que problematizan referentes tradicionales del lenguaje lírico. Este trabajo intenta indagar, desde la revisión de algunos de esos escritos, cómo el barcelonés construye su imagen de autor y de lector, observando en las operaciones de lecturas críticas,¹ tanto su instalación en el campo intelectual² de su tiempo, como la articulación de su figura autoral y los postulados poéticos en estrecho diálogo con su acto creativo.

El ensayo como género literario, obra en continua progresión, no sólo expresa la subjetividad del autor, sino el compromiso con la época en que ha sido escrito, determinado por la situación cultural y por el receptor, ya que ambas situaciones influyen en la mirada del autor y contribuyen a dar forma al pensamiento. El ensayo es un género autorreferencial, sustentado por

-
- 1 La construcción de la figura de poeta-lector implica volcar esa lectura previa en forma de alusiones y citas, veladas o explícitas, reproducción de esquemas constructivos, que serán recogidas por el receptor iniciado.
 - 2 El campo intelectual es uno de los conceptos más importantes que aborda Pierre Bourdieu, sociólogo y antropólogo francés, quien revolucionó la sociología extendiendo sus competencias hacia el mundo de la cultura. Llama la atención sobre cómo se genera el sistema simbólico, formando su capital cultural. El campo intelectual es un sistema de relaciones entre posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales o artísticas. Incluye no sólo la obra, sino las instituciones, agentes culturales, escritores, editores, críticos.

datos subjetivos, lo que afianza, a pesar de la inclusión de rasgos argumentativos, su sesgo fundamentalmente artístico. En ellos se suplanta la fábula por una lógica original, una persuasión que se funde con recursos irónicos o metafóricos con una finalidad estética. Esta escritura del yo convive en cierto modo con el género autobiográfico, por lo cual es imposible ignorar la interdependencia entre escritura, autor y obra.

La producción ensayística biedmana vertebrada el anclaje poético del barcelonés a la vez que define su figura autoral que no sólo se despliega como crítico y como teórico, sino que, al ostentar nutridas lecturas, autoriza al receptor a reconocer precursores y tendencias estéticas. Al indagar en los ensayos, enfocamos la propuesta poética de Jaime Gil de Biedma y su itinerario como poeta crítico desde ese cruce entre lirismo y prosaísmo con el que él asume una poesía en la que se espeja el compromiso poético y social. Desde este punto de mira, revisando la obra ensayística del catalán, observamos la elección de autores pertenecientes a tradiciones no abordadas en España como Baudelaire, T. S. Eliot, Ezra Pound, Chejov, Robbe-Grillet, lo que nos permite inferir preferencias y, sobre todo, una insistente voluntad de brindar apertura hacia la poesía europea moderna instalando un nuevo canon de lectura. Consecuencia directa de este enfoque es su temprano acercamiento al libro *The Poetry of Experience*,³ de Robert Langbaum, que él mismo traduce. De igual modo, en la peculiar selección de sus compatriotas, captamos la construcción de un imaginario estético que se planta en los bordes de la lírica en uso. Al convocar en sus escritos a José de Espronceda, primer poeta moderno español, cuya poética apuesta a la ironía y al coloquialismo, vertientes que reconocemos en Biedma, pone de relieve la comunión con personajes marginados o excluidos de la sociedad que, por primera vez, aparecen en la lírica española formulando claramente el tema social que cala hondo en la poesía reflexiva y política del catalán. La alusión a poetas menores, como Gil Albert, que, igual que Cavafis, es un exiliado en su tierra, definen su capacidad de situarse en el margen, marcando su carácter innovador y polémico. La recuperación de Costafreda, de quien afirma que “un puñado de cenizas y unos cuantos buenos poemas son resumen suficiente de una vida”, señalan su admiración respetuosa. La meditación sobre Luis Cernuda es una instancia en la que aflora la construcción de la voz autoral biedmana en clara comunión con el sevillano, para quien, el sentido de su

3 Luis Bagué explica detenidamente el papel de transmisor desempeñado por Gil de Biedma que fue quien introdujo en España el concepto creado por Langbaum a propósito de la poesía inglesa de los siglos XIX y XX y quien aplicó el concepto a su propia obra y la de ciertos compañeros de su generación. A la hora de pensar cuál era la índole del yo lírico, propugnaba la idea de una puesta en escena de un personaje que protagoniza sus poemas con su propia biografía o inventara situaciones derivadas de ella. De ahí el recurso frecuente, a nivel retórico, del monólogo dramático (Le Bigot, 2009, 293).

poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa.⁴ Dice Biedma al respecto: “Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27” (1980, 74). También en este sentido, enfocamos su profunda lectura sobre Jorge Guillén,⁵ a quien lo aproxima la racionalidad y la concepción de la poesía como trabajo. De este estudio se desprende que la poesía es antes que nada una actividad intelectual, lo que constituye una entrada insoslayable, no sólo a su imagen de poeta lector, sino que, al rescatar la coexistencia de la inmediatez y la reflexión en el autor de *Cántico*, lo pone en diálogo con la *emoción y conciencia* que descubre en Baudelaire, faro indiscutible de su programa poético.

De este modo, podemos intuir cómo, en una clara operatoria de disociación del gusto literario predominante, al convocar a poetas simbolistas foráneos y acampar junto a figuras situadas en el margen, impone la peculiaridad de la voz propia y de la voz que diseña el texto, instaurando un paradigma diverso al vigente en su contexto epocal. Miguel A. Olmos remarca el silencio del autor respecto de Rubén Darío o Gustavo Adolfo Bécquer, poetas ligados al *modernismo* hispánico, que en los años cincuenta eran considerados como fuente principal de la poesía contemporánea. El crítico explica que esa omisión puede deberse a su desconfianza hacia un tipo de poesía excesivamente dependiente del ritmo.⁶ A la luz de sus preferencias,

-
- 4 “Cernuda crece, se crece a la sombra del destierro y en el proceso de reflexión que le hace sumergirse en la lírica inglesa. En ella —y en la *Antología palatina* que compra en París en el verano de 1936— encuentra alguna de las claves que definirán luego su lirismo: el poema como desarrollo de una emoción que lleva implícita un pensamiento o una forma de conocer; el coloquialismo como rasgo distintivo de la lengua; y una extrema contención. Y lo que lo distingue “no sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española” es que sus poemas parten “de la realidad de la experiencia personal” y “no de una visión poética” de dicha experiencia: son poéticos —dice— sólo a posteriori. Gil de Biedma ve en ello “la refutación práctica de un principio estético” vigente desde Mallarmé y que, con él y con el 27, se había convertido en dogma: la imposibilidad de distinguir entre fondo y forma. Biedma cree que Cernuda distingue entre ambos y que esa distinción “es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores”. Biedma subraya el doble juego del “proceso de abstracción” y de “formalización de la experiencia” y el desarrollo, que el dogma de Mallarmé ha tenido y que llega a alcanzar incluso a los poetas de la llamada “poesía humana o social” (Siles, 2002, 147).
- 5 “...ya sé que contemplar también es vivir—que el protagonista de la poesía guilleniana no sólo es el hombre que siente y contempla, sino además, y sobre todo, el hombre en su concreta e inmediata actividad de vivir entre los demás y entre las cosas. ...Creo que estos dos modos opuestos de conciencia de la temporalidad humana podrían ayudarnos a trazar una más precisa línea divisoria entre la poesía propiamente lírica y algo de lo que se llama en la actualidad —con un adjetivo que desde este punto de vista viene a resultar insospechadamente exacto— poesía social” (Gil de Biedma, 1980, 116).
- 6 Gil de Biedma parodia la célebre “Marcha” de Darío en el poema “Años triunfales” (1982, 125), ofreciendo una cruda visión de las tropas franquistas en 1939.

entonces, podemos reconstruir no sólo los ecos que refractan contundentemente en sus primeros años como poeta, sino las claves de su programa literario. Además, resulta útil rescatar su peculiar enfoque de la labor crítica en la “Nota preliminar” de *El pie de la letra*: “A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otros para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer...” (1980, 12).

En ese afán crítico donde, al amparo de sus propios testimonios, se construye él mismo como lector y como poeta, será importante, partiendo de su voracidad por la lectura de poesía en lenguas extranjeras, ver cómo aparece la literatura gala en su universo cultural y cómo lee él desde su mirada crítica, la escritura de los franceses. Para ello, nos centraremos en su análisis sobre la figura de poeta de Charles Baudelaire, anclaje central de una nueva manera de concebir la poesía, sobre todo en la insistente tensión *emoción y conciencia* que desde diferentes subjetivaciones resonará en la mira de los poetas trabajados. El autor de *Moralidades* reconoce la importancia fundamental de Baudelaire en su experiencia moral (2002, 31) al proponer una nueva manera de concebir la poesía, dando vida a un arte que entronque el objeto y el sujeto en la creación de una magia sugestiva. Así, en su fecundo estudio “Emoción y conciencia en Baudelaire” (1980, 56), Gil destaca la inflexible disciplina creativa del francés, que unida al sobresalto y la sorpresa, marcan “la inverosímil concentración imaginativa”, sobre todo en esa insistente tensión entre *emoción y conciencia* que desde diferentes subjetivaciones resonará en la mira de los poetas trabajados. Para ilustrar esta tensión, el catalán se sirve de dos de los más conmovedores poemas de *Les fleurs du mal*: “*Les petites vieilles*” y “*Crépuscule du soir*”. En el primero de ellos, que en una manifiesta voluntad imitativa dedica a Victor Hugo, Baudelaire ofrece una imagen estremecedora de estas presencias desclasadas en el decorado urbano: “*Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements, / Je guette, obéissant à mes humeurs fatales, / Des êtres singuliers, décrépits et charmants*”.⁷ Uno de los elementos que destaca Gil con fervor es el ritmo del poema, que se inicia con la presentación implacable y cruel de las viejecitas, del ojo que acecha, del hechizo de la ciudad, atrayente y expulsiva, para fijar de pronto la clave dominante del poema: “*ce sont encore des âmes*” (todavía son almas). Súbitamente, acota Gil, sin haber clausurado aún la estrofa, nos sacude la inquietante escena plena de horror y ternura, para sufrir después un descenso paulatino del tono en el que se hace evidente la mirada compasiva

7 “Entre los pliegues sinuosos de las antiguas capitales, / donde todo, aún el horror, gira en torno a los hechizos, / yo acecho, obediente a mis fatales humores / a encantadores seres, singulares, decrepitos” (la traducción es nuestra).

y cuyo clima se quiebra, en un dejo coloquial que se diluye, para dejar paso nuevamente al tono solemne, oratorio, sentencioso, formal.

En lo que respecta a "*Crépuscule du soir*", de neto corte prosístico, Biedma insiste en el sentido del ritmo, rescatando la acentuación y las pausas en la eficaz descripción de unos rostros anónimos que se cruzan sin rozarse en un torbellino fugaz e indetenible, todo ello visto desde ese ser solitario que, en medio de la *foule*, deambula y observa, transeúnte exiliado de la sociedad que sondea al individuo, siempre semejante a sí mismo en su multiplicación. Y en esta exploración, que refracta el esplendor y el desencanto de la modernidad en la gran ciudad, la noche parisina se erige como la gran planicie donde se traza el diseño del vicio y la marginalidad, como se evidencia en los maravillosos versos: "*Voici le soir charmant, ami du criminel; / Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel / Se ferme lentement comme une grande alcôve, / Et l'homme impatient se change en bête fauve.*"⁸ A propósito de este poema, Jaime Gil de Biedma sostiene que:

El moralista que hay siempre en Baudelaire abarca de una sola ojeada toda la fauna de los bajos fondos, al tiempo que nos hace sentir, rítmicamente, el irónico contraste entre la furtividad vergonzosa de los forzados por el hambre al vicio o a la delincuencia -prostitutas y ladrones- y el insolente y bullicioso descaro de los que viven de la explotación del vicio (1980, 63).

Leyendo a Baudelaire, el catalán arma su figura de escritor. Hermanados ambos en el exilio, uno de la sociedad y de los lugares de legitimación, su epígono, ubicado en los márgenes de sus propias convenciones al abrazar un nuevo canon de lectura, al instalarse en disidencia política y al vivir desetiquetado de su imaginario social. A partir del análisis que hace Biedma sobre Baudelaire, vemos cómo se construye su figura autoral, sobre todo en el delicado equilibrio entre la forma y el fondo, en la construcción poética y la mirada, despojada de condenación, sobre una realidad social conmovedora. Asimismo, recuperamos huellas presentes del simbolista francés en el autor de *El pie de la letra* y captamos la filiación entre ambas figuras de poeta en el moralismo radical, en la construcción de una lengua poética renovada y en la densidad del tema urbano. El poeta parisino imprime en Gil su firme autenticidad y la actitud ética frente al mundo. En cuanto a la expresión, reconocemos en ambos una actitud antirretórica en la formulación de un lenguaje riguroso, escueto, sin desbordes y en cuyo tono, el autor de *Mora-*

8 "He aquí la seductora noche, amiga del criminal; / como un cómplice a paso de lobo, viene; el cielo / como una gran alcoba lentamente se cierra. / y el hombre impaciente se transforma en una fiera" (la traducción es nuestra).

lidades desnuda una postura irónica, tanto en el nivel filosófico existencial como estilístico, que él asume como una tarea estrictamente lúdica.

En lo que atañe al tema metropolitano, la segunda sección de *Les fleurs du mal*, los “Cuadros parisinos”, ejemplifican acertadamente la existencia deslumbrada y maltrecha del sujeto que habita en el entorno urbano y construye, como es sabido, una poderosa y singular figura de escritor. El poeta se transforma en cronista de una época que se pierde en un mundo de mercancías y en la multitud que lo habita y a ellos se refiere desde su poesía, haciendo visible el drama de una subjetividad expuesta por primera vez a una cantidad de estímulos sociales hasta entonces desconocidos. La palabra desgarrada muestra un anclaje en las sensaciones que estas incitaciones provocan, tendiendo su mirada piadosa sobre la escenografía urbana, invocada en los últimos instantes crepusculares. Su descripción de la París nocturna y sus márgenes “canallas” es una proyección del aspecto trágico de la vida moderna. La belleza marchita, ésa que convive con el submundo de la noche y proviene de turbios escondrijos del alma humana, constituye una constante en sus *Tableaux parisiens*; por ello, no es raro que sus elegidos sean seres relegados, en franca declinación: ciegos, ebrios, viejos, mendigos, prostitutas, tenazmente hermanados con la decrepitud.

Dicha meditación resuena, con otras variantes, en la poesía de Gil de Biedma. En ella, la ciudad –esta vez, Barcelona– dañada por los estragos de la guerra, parece establecerse como territorio de la experiencia privada –el erotismo y la amistad, por ejemplo–, en la cual la noche funciona, al igual que en Baudelaire, como un cronotopo resistente a los ámbitos diurnos del orden burgués: los bares, los tugurios, los hoteles y refugios del placer. En los versos del catalán, el espacio urbano se erige como órbita de la práctica vital de quien convive y forma parte de él. Así, compartiendo elementos con los “Cuadros Parisinos”, en “*Nostalgie de la boue*”, las imágenes nocturnas de la ciudad se destacan como marco de sórdidos encuentros y hoteles promiscuos que el sujeto evoca con melancolía: “En calles resonantes la oscuridad tenía / todavía la misma espesura total / que recuerdo en mi infancia. / Y dramáticas sombras, revestidas / con el prestigio de la prostitución, / a mi lado venían de un infierno / grasiento y sofocante como un cuarto de máquinas” (1982, 157). Entendemos que el paisaje urbano como motivo de la poesía contemporánea cobra vida en el simbolismo francés y se resignifica en los albores del siglo XX en ese poeta urbano cuya experiencia estética y vital se desarrolla en torno al caos de la gran ciudad. Nuestros dos poetas son ejemplo de ello. Afloran en sus poemas, como hemos podido advertir, el feísmo, las miserias del alma, la atmósfera escabrosa de una ciudad de enorme vitalidad que exige ser retratada como realmente es.

En este itinerario, será interesante revisar el ensayo “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta *gauche divine*)” (1980, 223) y ponerlo en relación con la noche bohemia del genio parisino. En sus años jóvenes, el poeta catalán asume la figura del *flâneur* baudeleriano que se detiene en las barras de bares, algunos elegantes, otros sórdidos. Por ejemplo el *Stork*, donde dos clientelas conviven sin mezclarse, el grupo de jóvenes del Liceo Francés, que ocupa el lugar más luminoso del lugar y otra, heterogénea frustrada y nostálgica, unida por la común conciencia de haber nacido “en una España donde la mitología del *teenager* no existía aún”. Son actrices secundarias, modelos de fotografía, escritores frustrados, líderes universitarios fracasados, solos o en grupos, deteriorados, patéticos. “Arrastran todos –en esa insula rara– un potencial de juventud irrealizable”. El bar, sostiene Gil, es el reino de la segunda juventud, la estilización urbana de la taberna, erigida en el momento en que la ciudad abandona todo indicio de ruralismo; expresa las vivencias de una sociedad solitaria que busca beber y tener algún encuentro casual para conversar, o, en todo caso, ejercer la baudeleriana actitud de estar solo entre la gente.⁹ En el ensayo desfilan otros bares: el *Flamingo*, el *Blue Note*, *El Pirata*, el *Whisky Club*, en la orilla izquierda del Ensanche, el *Danzón*, el *Sot*, reductos marginales donde el poeta admite haber perdido el sentido de la realidad y haber aprendido “nuevas disposiciones de la noche, maneras más discretas de ser libre, otra inflexión de voz”. En esos años se habla de Argelia y de la toma de conciencia.¹⁰ Es importante anotar un sentimiento que aflora en el recuerdo del poeta: ese peregrinar noche a noche, de bar en bar, sin afincarse en ninguno. “La noche llegaba como una vieja *écuyere* a la que en un tiempo amamos, y la recibíamos sin reproches y sin ilusión, con fatigada tristeza. ¿Quién entre nosotros no ha pensado, con melancolía, en todos aquellos a quienes dejó de conocer...?” (1980, 231). Esta secuencia se homologa con la escena urbana plasmada en el soneto “*A une passante*”, de Charles Baudelaire, en el que la ciudad es escenario del desencuentro, de la aparición que fascina pero que no puede asirse.¹¹

9 Walter Benjamín, estudiando a Baudelaire, rescata su ansiosa búsqueda de refugio en la masa de la gran ciudad y lo presenta como un transeúnte abandonado en la multitud, que, haciendo de su aislamiento una insignia, ejerce su *flânerie* sondeando en las profundidades de la vida colectiva: “Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno” (2012, 123).

10 La guerra de independencia de Argelia (también llamada Guerra de Argelia o Guerra de Liberación de Argelia) tuvo lugar entre 1954 y 1962 y fue un periodo de lucha del Frente Nacional de Liberación de Argelia (FLN) apoyado por habitantes originales del país en contra de la colonización francesa establecida en Argelia desde 1830 (*Wikipedia*).

11 *La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; / Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. / Un éclair... puis la*

George Poulet sostiene que la actividad crítica se convierte en identificación: “Críticar es traducir. Traducir al lenguaje propio de uno mismo, y, para ello, recordar [...]. El buen crítico es el crítico-poeta, aquel que para cumplir su misión busca en sí mismo unos recursos puramente poéticos [...]. Encontrar el equivalente metafórico de la obra de otro, es pues, constituirse o descubrirse a sí mismo como esa equivalencia” (1986, en el capítulo dedicado a Baudelaire). De este modo, reconocemos la enorme gravitación del escritor francés en la figura de poeta fraguada por Gil de Biedma, *flâneurs* ambos de la bohemia y de la *boue*. Una segunda confluencia, en concurrencia con lo expuesto, podría advertirse en el cruce de imaginarios estéticos en donde la palabra ajena es recuperada y resignificada en un diálogo intertextual que no sólo exhibe el sentido homenaje, sino que es utilizado como recreación de la atmósfera urbana, como estructura tópica de la experiencia. A propósito de ello, Joseph Puig, en uno de sus ensayos se pregunta: “¿Dónde si no en la ciudad puede ubicarse un poeta que se autocalifica social?” (2001, 11).

La íntima correspondencia ostentada entre voces autorales y experiencias vitales, nos invita a pensar en palabras vertidas en sincronía. Túa Blesa, en su estudio sobre “Canción final”,¹² poema que clausura el ciclo lírico biedmano, propone la resignificación de la antinomia *emoción y conciencia*, que el poeta de Barcelona señala en la obra del francés como clave de su ética literaria, en la forma de “pecho”/“frente pensativa”. Asimismo sostiene que, si la labor crítica de un poeta es, de acuerdo a lo que propone el mismo Gil, un modo de pensar y entender el propio trabajo poético y, sobre todo, una forma de entenderse a sí mismo, “Canción final” es el fruto de esa misma antinomia entre *emoción y conciencia*, ahora transformada en contigüidad y continuidad. Este sería, según el crítico zaragozano, uno de los ejes a partir de los cuales se organiza toda su escritura y “que en su poema (ahora) testamentario proyecta lo antinómico, lo contiguo y lo continuo a todo el conjunto: voz de una tensión, de una paradoja, de una contradicción que

nuít! - Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? / Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (Les fleurs du mal, 1959).

La atronadora calle aullaba entorno a mí. / Alta, delgada, de riguroso luto, y majestoso dolor / Una mujer pasó, que con gesto fastuoso / levantaba el oscilante festón de su falda; / ágil y noble, con sus piernas de estatua. / Yo bebí, crispado como un loco, / en sus ojos, cielo lívido donde se origina el huracán, / la dulzura que fascina y el placer que mata. / ¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! Fugitiva belleza / cuya mirada me hizo renacer de golpe. / ¿Sólo en la eternidad podré verte de nuevo? / ¡En otro lugar, lejos de aquí, / demasiado tarde, acaso nunca! / Pues ignoro a dónde huyes, ni sabes dónde voy. / ¡Oh! ¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Oh, tú que lo supiste! (la traducción es nuestra).

12 “Las rosas de papel no son verdad / y queman / lo mismo que una frente pensativa / o el tacto de una lámina de hielo. / Las rosas de papel son, en verdad, / demasiado encendidas para el pecho” (Gil de Biedma, 1998,186).

señala a un sentido irresoluble” (Blesa, 2002-2004, 1879). Tal vez entonces, sea éste el legado final de la poesía de Jaime Gil de Biedma.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles, 1959. *Les fleurs du mal*. Paris: Éditions Garnier.
- , 2007. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter, 2012. *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Blesa, Túa, 2002-2004. “La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde ‘Canción final’”, *Archivo de filología aragonesa*, 59-60. 2: 1869-80.
- Bourdieu, Pierre, 1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cervera, Vicente, Hernández, Belén y M^a Dolores Adsuar, eds., 2005. *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, [en línea], libros.um.es/editum/catalog/view/971/1581/1131-1.
- Gil de Biedma, Jaime, 1980. *El pie de la letra. Ensayos*. Barcelona: Crítica.
- , 1982, 1998. *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- , 2002. *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escohotado. Barcelona: El Aleph.
- Le Bigot, Claude, 2009. “Luis Bagué Quilez, Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio”, *Bulletin hispanique*, 111-1: 290-304.
- Miguel Angel Olmos Gil, 2006. “Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma”, *Pandora: revue d'études hispaniques*, 6: 121-144.
- Puig, Josep, 2001. “La ciudad en *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma”, *Argos*, 18 [en línea] <http://argos.cucsh.udg.mx/18abril-junio01/18ensayo.html>
- Poulet, Georges, 1986. *La conscience critique*. Paris: José Corti.
- Romano, Marcela, 2003. *Almas en Borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Ed. Martín.
- Romero Tobar, Leonardo, 1996. “Gil de Biedma, Baudelaire: ‘Correspondances’”, en Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma, eds., *En el nombre de Gil de Biedma. Actas del Congreso: “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, vol. 1. Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 477-488.
- Siles, Jaime, 2002. “Dos centenarios: Luis Cernuda y Rafael Alberti”, *Boletín Hispánico-Helvético*, 0, primavera-otoño: 141-196.

Resumen:

Este trabajo intenta indagar, desde la revisión de algunos de los escritos de Jaime Gil de Biedma reunidos en *El pie de la letra*, libro que organiza su labor ensayística concebida entre 1955 y 1979, cómo el barcelonés construye su imagen de autor y de lector, observando en las operaciones de lecturas críticas, tanto su instalación en el campo intelectual de su tiempo, como la articulación de su figura autoral y los postulados poéticos en estrecho diálogo con su acto creativo.

Palabras clave:

Jaime Gil de Biedma, Baudelaire, lecturas críticas, postulados poéticos.

Abstract:

From the analysis of some of Jaime Gil de Biedma's essays gathered in *El pie de la letra*—a book that organizes his critical work conceived between 1955 and 1979—, this paper intends to enquire how this Barcelonian builds his image of author and reader, observing in the operations of its critical reading not only his establishment in the intellectual field, but also the articulation of his figure as an author, and the poetic postulates in a narrow dialogue with his creative act.

Keywords:

Jaime Gil de Biedma, Baudelaire, critical reading, poetic postulate.
