

Título del trabajo: “Baudelaire y Jaime Gil de Biedma: imaginarios compartidos”.

Autora: Prof. Nora Letamendía.

Dirección: Gascón 1022, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

CP: 7600.

Teléfono: 0223-451-1061

Correo electrónico: noraletamendia@yahoo.com.ar

Filiación científica: Profesora en Letras. Departamento de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria de Investigación con funciones de Docencia en Literatura y Cultura Europeas I y II, y en Literatura Española Contemporánea. Integrante del Grupo de Investigación “Semiótica del Discurso”.

BAUDELAIRE Y JAIME GIL DE BIEDMA:

IMAGINARIOS COMPARTIDOS

*La fundación de una discursividad*¹

Baudelaire, el gran poeta “maldito”- en el que el mal es enfermedad del cuerpo y del alma- abre el surco de la sensibilidad poética de nuestro tiempo, entendida como una toma de conciencia de sí mismo como *moderno*, tanto en la vida y en la sociedad, como en el arte. La poesía de Baudelaire se caracteriza por intentar exaltar provocadoramente al lector en una consideración del mismo que se adelanta en más de un siglo a la teoría del lector activo. Desde este giro, poetizará la vida concreta y cotidiana del hombre en el mundo moderno, con sus debilidades y su desesperanza, retratándolo como a un héroe². Porque para él, la

¹ Michel Foucault abarca en este concepto a aquellos creadores que instalan un discurso firme, perdurable a través del tiempo, generador de otros discursos, autores de los cuales nacen otros autores con los cuales se establece una relación “transdiscursiva”. De este modo, afirma, “la particularidad de estos autores es que no sólo son autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos [...] como “instauradores de discursividad”, quiero decir que ellos no sólo hicieron posible cierto número de analogías, también hicieron posible (y en la misma proporción) cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para otra cosa que ellos mismos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron” (1989:99).

² Marshall Berman destaca que lo crucial del heroísmo en la visión de Baudelaire “es que surge en las situaciones de conflicto que impregnan la vida cotidiana del mundo moderno” (1988:42).

modernidad no es el mundo que surge de la ciencia y de la técnica, sino ese hombre condenado a buscar su identidad en la fugacidad del presente. Matei Calinescu, en su estudio *Las cinco caras de la Modernidad*, explora el concepto de *lo moderno* como un proyecto estético de larga duración cuya conformación larga e intrincada asume profundas contradicciones y vertientes diversas. Así, destaca, por ejemplo, la actitud de drástico rechazo del poeta frente al término *avant-garde*, no sólo en su aspecto tópico, sino en el conceptual, ya que estaría ligado a un nuevo tipo de conformidad. “Este argumento- sostiene- nos recuerda claramente el énfasis de Baudelaire en la insoluble contradicción existente entre el inconformismo supuestamente valiente de la vanguardia y su final sumisión a una disciplina ciega e intolerante” (2003:18).

Juan Herrero Cecilia apuesta a la persecución de un ideal estético exigente por parte del incomprendido poeta “maldito”: una poesía autónoma y visionaria entendida como revelación del ritmo misterioso y esencial del universo. A través de esta búsqueda heroica, afirma, se desnuda la misión del poeta en el ámbito complejo y cambiante de la *modernidad*. De este modo, reconoce que:

...la poesía y el arte más puros de la época contemporánea han podido encontrar una vía de exploración y de creación cuya evolución (que ha ido produciendo movimientos como el simbolismo, el modernismo, el expresionismo, el surrealismo, etc.) no ha terminado todavía, porque puede seguir ofreciéndonos resultados siempre nuevos y sorprendentes (Herrero Cecilia, 38).

El poeta diseña en el texto movimientos ondulantes de atracción y repulsión, consecutivos o simultáneos dentro de un mismo poema, como si fueran fruto de su propia subjetividad, como si fluyeran desde su conciencia. Este estremecimiento de la conciencia moral del lector hace mirar a su poesía como un lirismo didáctico, no por ser doctrinal, sino que, al lograr la inclusión del receptor en el conflicto, pone en juego una experiencia cuyo sesgo axiológico principal es

de orden ético. A propósito de ello, Joan Ferraté explica: "... es aquel lirismo donde la sacudida emotiva procede de la presencia en el objeto considerado de una relación que afecta nuestro ordenamiento habitual de las cosas de acuerdo con una escala de valores morales" (1968:45).

Reconocemos en su poética una insistente concentración expresiva que suma a los movimientos ondulantes ya mencionados una lengua pura y simple, de armonía a menudo raciniana, pero rica y potente en la utilización de los recursos formales. Como señala Ferraté:

...sobre los elementos contrastantes por atracción y repulsión, se impone una estructura verbal al propio tiempo clara y firme y líricamente muy sugestiva. En este doble carácter de la estructura verbal estriba el que la poesía de Baudelaire no se pierda ni en la vaga alucinación a que podía llevar su economía expresiva, ni en la seca armazón de paradojas a que podía dar lugar su intención moral" (1968:43).

Su obra se encuentra en una bisagra entre dos épocas de la poesía francesa. Se sitúa en el punto extremo del Romanticismo del que se nutre en los temas: el Satanismo, la glorificación del Mal, el *spleen*, la rebelión, pero se distancia en la estética, por la fuerza de sus imágenes y de su música, por la búsqueda de una alquimia del lenguaje en el que la poesía deviene ella misma su propio objeto, por su sentido de modernidad, por su inmediatez. Al mismo tiempo, le da un sentido nuevo, más metafísico a esa obsesión del mal, a esa melancolía. Es por ello que no podemos dissociar totalmente la figura del poeta francés del movimiento romántico; se trata más bien de una reacción contra la expresión desbordada y emocional de muchos poetas amorosos románticos, que él, en un acusado signo de modernidad literaria, enfrenta con un lenguaje inapelable. Un ejemplo contundente de este desafío es el poema "Une charogne"³(163) donde la

³ La numeración de las páginas corresponde a la edición de Cátedra.

enamorada es comparada con la carroña de un perro, desfondando de este modo la poesía amatoria de todos los tiempos, que, hasta entonces, había cantado con dulzura el amor a la dama. En una primera instancia, el lector asiste a la horrenda visión de unos despojos, sin sospechar siquiera que estos serán comparados con el ser amado. Cuando en la décima estrofa la equivalencia se manifieste claramente (“Y sin embargo, serás igual que esta inmundicia”), entonces, caerá en la cuenta de que ciertas frases como “lúbrica mujer”, “llena de emanaciones”, sobre cuyo “vientre pútrido” zumban los insectos y avanzan “negras tropas de larvas”, son anticipos que aluden al proceso dinámico de la muerte de la mujer que transita con el hablante lírico el rústico sendero de naturaleza desordenada y repulsiva. Es interesante observar cómo éste se contrapone al *locus amoenus* que ilustraba los episodios amorosos en la sensibilidad latina, provenzal y romántica. De este modo, el poeta ofrece una poética amorosa cargada de feísmo y crueldad con la que recrea irónicamente el paradigma lingüístico del *amour courtois* que sí convoca en las últimas estrofas, refiriéndose a la amada como “mi pasión y mi ángel”, “estrella de mis ojos”, “sol de mi naturaleza” y “reina de las gracias”. El poema se clausura, como algunos sonetos de amor de la tradición renacentista, con una idea más espiritual que el resto: el hablante lírico afirma haber guardado “la esencia y la forma divina de [sus] amores descompuestos”, o sea, conservando la forma amada que subsiste a la disolución del cuerpo, lo que pone en juego su concepción del poder del arte, de la *forma*, que la muerte no puede vencer⁴. En

⁴ Leemos a Baudelaire en *Mi corazón al desnudo*: “Cualquier idea está dotada, por sí misma, de una vida inmortal, como una persona. Cualquier forma creada, incluso por el hombre, es inmortal. Porque la forma es independiente de la materia y no son las moléculas quienes constituyen la forma” (56).

esta poesía, riquísima en imágenes, la naturaleza, descarnada, es vista en su pura materialidad, desvinculada de la estética romántica. Sin embargo, no se abandonan totalmente sus tópicos (“Recuerda, alma”, “dulce mañana”) y, a su vez, se aporta como innovación la sinestesia, ese cruce de sensaciones tan caro al simbolismo. Porque los movimientos literarios no tienen una delimitación acabada y precisa. En Baudelaire, advertimos una fluctuación entre la estética simbolista y la tradición romántica, por ejemplo en el concepto del misticismo swedenborguista o en la utilización de categorías y procedimientos tradicionalmente considerados románticos. Ejemplo de ello es la concepción del poeta, unas veces como ser profético y como vidente, otras veces como ser inadaptado a las leyes comunes de la sociedad (de la *tribu* diría más adelante Mallarmé). Otras veces, la adopción de categorías y usos retóricos del lenguaje significan una evidente novedad, claramente contrapuesta a la poética romántica, como la citada sinestesia, creación baudelaireana cimentada en la colaboración mutua entre los diversos sentidos o sensaciones sentando las bases de una estrecha relación entre la entidad verbal del verso y la eficacia fonético-conceptual de su musicalidad. El simbolismo fue un movimiento literario que se extendió por mucho tiempo y del que Baudelaire nos señala sólo su inicio: deberemos indagar las páginas de Verlaine y de Mallarmé sobre la relación entre poesía y música para descubrir la madurez y el esplendor de esta teoría. Anne Balakian, en su profundo estudio sobre el movimiento simbolista polemiza con la inclusión de Baudelaire: “no es un simbolista, pero suministra carburante al simbolismo” (1969: 65). Al revisar los postulados de la tradición simbolista, arte ambiguo que

expresa lo indeterminado en la sensibilidad humana, entendemos la palabra *símbolo* en relación directa con el uso que de ella hizo Emmanuel Swedenborg⁵(1688-1772), de quien Baudelaire tomó la idea de *bosque de símbolos* que luego volcará en el poema “Correspondences”, modificando la relación alegórica acuñada por el filósofo y místico sueco entre el mundo material y el sobrenatural. Baudelaire percibió el carácter vertical de esa correspondencia entre lo natural y lo divino de un modo indirecto, conectando simultáneamente las diversas percepciones sensoriales a través de imágenes combinadas que sugieren un efecto *sinestésico* sin transportarnos a un estado celestial, sino que descubre las conexiones entre las experiencias sensoriales en la tierra, en la comunión de la mente con los sentidos.

Esta figura de poeta nos revela un ser en constante dinamismo que busca la unidad cósmica en instantes divinos consagrados a la creación de su estética. Una estética que rescata lo marginado por lo clásico, es decir, una innovación de la concepción de la belleza como reflejo de lo bueno, lo equilibrado, lo puro; que se hunde en el horror y la fealdad como instancias evocadoras de lo bello. De este modo, al plantearse el objeto estético desde lo desigual, lo oscuro, lo perverso del hombre, sustenta una renovada visión del arte, esta vez artificial, decadente y nocturna que produce un estado de horror o de gozo en quien lo recibe y abre el camino a la reflexión interior propia del objeto estético. Fiel reflejo de ello es su “Hymne à la beauté” (141), verdadero manifiesto de su concepción estética,

⁵ Swedenborg propone que todo en el orden natural y humano tiene una correspondencia con el orden espiritual, dando lugar a una dialéctica entre el exterior y el interior-el mundo y el espíritu- a través de analogías.

poema que se abre con una reflexión en torno a la procedencia de la belleza: “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme, / Ô Beauté?”⁶. La imagen del abismo y la mirada infernal y divina, vertedora tanto de favores como de crímenes, desmonta el paradigma clásico de belleza en clara comunión con la bondad. Esto determina la dualidad reinante en el hombre y entiende la belleza como una unidad que alberga los opuestos: la compara con el vino, en su doble cariz de vicio y virtud, con los dos polos del día, *le couchant* y *l’aurore*, con la tormenta, fuente de temor y perfumada seducción. ¿De dónde surge la belleza baudeleraiana? ¿Del negro abismo? ¿O desciende de los astros? La posibilidad de vincularla con lo feo, con lo oscuro, con la excitación ante la muerte, con la atracción por el horror aportan un flujo personal y sublime. La muerte se diseña como una de las joyas más seductoras de la belleza. Sin importar desde dónde venga, del cielo o del infierno, la identificación de la belleza se aproxima a la realidad, a Eros, a la noche y al caos que conecta su arte con el mundo: “De Satan ou de Dieu, qu’importe?...si tu rends...L’univers moins hideux et les instants moins lourds?”⁷. Esta exaltación de la imaginación desnuda una facultad casi divina que percibe, como hemos remarcado, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías, por ello este verso condensa el pensamiento de Baudelaire a propósito de la adoración de la belleza como un medio para liberarse del tiempo, de *l’ennui*, del *spleen*. De este modo, el poeta insiste en una

⁶¿Vienes del cielo profundo o sales del abismo, Oh, tú, Belleza? (La traducción es nuestra).

⁷ De Satán o de Dios, ¿qué importa?...si tú vuelves el universo menos horroroso y los instantes menos duros. (La traducción es nuestra).

concepción de la belleza como una estética del presente que no se rige por las leyes intemporales.

En cuanto al lenguaje, el poeta parisino, en fuerte coincidencia⁸ con las teorías que Edgar Allan Poe (a quien tradujo) había diseñado en los estudios de su propia poesía⁹, intenta provocar un efecto, una sacudida emotiva en el lector y procede a suplantarse el concepto romántico de *inspiración* por el de *artesanía*. Esto marca una también un cierto parentesco con el criterio compositivo y retórico de la poesía neoclásica. Por debajo de la escritura de Baudelaire está Racine y toda la tradición literaria francesa del XVII y XVIII, cuyo sustrato advertimos más fuertemente ligado que en sus pares. Podríamos marcar entonces la contradicción en Baudelaire: es clásico por su lenguaje, en el que la prosodia es mucho más simple que la de Víctor Hugo, a quien sin embargo, con pasión, evoca en muchos temas.

Afinidades electivas

El poeta crítico: una lectura de Baudelaire

Los ecos de la poética expuesta refractan contundentemente en Jaime Gil de Biedma, no sólo en sus primeros años como poeta, sino en las claves de su programa literario. En la célebre entrevista de Federico Campbell, sostiene:

⁸ Cuando Baudelaire comienza a traducir a Poe, la mayor parte de los poemas que integran sus *Flores del mal*, ya habían sido escritos, aunque no publicados en conjunto. Asimismo, el nombre fue modificado varias veces: *Las Lesbianas*, *Los Limbos*, para tomar definitivamente su nombre actual en 1855. Fue publicado en un volumen en 1857.

⁹ *The Philosophy of Composition*, 1846; *The Poetic Principle*, 1850.

“Literariamente, de los 19 a los 25 años, me eduqué en la poesía del Siglo de Oro, en el simbolismo francés, en Baudelaire [...]El Baudelaire que me ha influido enormemente es el de *Tableaux Parisiens*; es el Baudelaire en el que yo he aprendido”. (2002:30-39). Esta lectura puede observarse con intensidad tanto en la obra poética de Gil de Biedma como en sus textos ensayísticos. Con respecto a la crítica, actividad fundamental en ambos poetas, es para Baudelaire un puente dialógico, comprometido y apasionado, con el universo plasmado en la obra, una meditación sobre el poder que se revela a través de su lenguaje. El crítico será entonces, por medio de su operación de lectura, un valioso traductor del mensaje del artista. Rescatamos de igual modo, el peculiar enfoque de la labor crítica de Gil de Biedma 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. El autor de *Moralidades* reconoce la importancia fundamental de Baudelaire en su experiencia moral (2002: 31) al proponer un arte que entronque el objeto y el sujeto en la creación de una magia sugestiva. En su fecundo estudio “Emoción y conciencia en Baudelaire” (1980: 56), Gil de Biedma destaca la inflexible disciplina creativa del francés, que unida al sobresalto y la sorpresa, marcan “la inverosímil concentración imaginativa”. Para ilustrar esta tensión 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 sinnueux des vieilles capitales, / Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements, / Je guette, obeisant à mes humeurs fatales, / Des êtres singuliers, décrépits et charmants¹⁰. 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 estofa, 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 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, en palabras de Benjamín, “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

¹⁰ “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, décrépits”. (La traducción es nuestra).

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”¹¹. 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).

Destaca Gil en este poema la eficacia de la descripción escénica, que él considera cercana al periodismo de bulevar, centrada en la precisión sintáctica, en las posibilidades expresivas de la coincidencia entre las pausas rítmicas y de sentido, que el poeta explica de este modo:

La marea de comparaciones, cada una modificando la anterior, el diluvio de paréntesis y de oraciones de relativo evocan a maravilla el gradual despertar de esa termitera del placer y la delincuencia que es una gran ciudad por la noche, al mismo tiempo que reflejan los rodeos con que el poeta progresa en el discurso, desarrolla sus intuiciones, las precisa o las rechaza. El conjunto nos afecta como un trozo de buena prosa, pero de prosa potenciada, dotada de un perfil y de una incisividad que por sí sola nunca tiene. (1980: 60).

Biedma rescata la importancia estructural de estas zonas de divergencia que conforman un vaivén constante entre metro y sintaxis: “cada una de ellas afirma-representa un punto culminante de intensidad y trae casi siempre aparejada una súbita mutación afectiva y un sesgo en el itinerario del discurso poético”. Sin

¹¹ “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).

embargo, el mismo Baudelaire, en su ensayo sobre la poética de Teófilo Gautier, a quien dedica sus *Fleurs du mal*, afirma que “la verdadera poesía se caracteriza por tener una marea regular, sin precipitaciones ni frenazos, y que, por lo tanto, excluye todo lo que es brusco y quebrado”. Esta contradicción se explica a partir de las posibilidades que surgen de la interacción de esos dos supuestos esenciales de la expresión poética: metro y sintaxis, ritmo y melodía. El barcelonés recupera la noción del verso en las viejas Preceptivas como lenguaje propio de la imaginación y el entusiasmo, lo que equivale a decir que el metro está determinado por lo irracional y afectivo que sustenta la emoción. En cuanto a la sintaxis, que organiza lingüísticamente nuestro pensamiento consciente, destaca que sólo es expresiva en cuanto que idiomáticamente espeja el despliegue, las pausas y los rodeos del pensamiento en progreso. Por ello, Biedma traduce la antinomia metro-sintaxis en otra oposición, más elocuente: emoción y conciencia: “El lúcido, el implacable Baudelaire es un gran poeta porque su conciencia persigue a su emoción y porque jamás llega a agarrotarla, a hacer presa definitiva en ella; va, eso sí, constantemente a sus alcances, mordiéndole los talones, hostigándola y forzándola a dar mil quiebros y recortes” (1980:64). Esta pugna se resuelve en la alternativa coincidencia y divergencia entre metro y sintaxis, en los súbitos sesgos del discurso lírico, en los bruscos deslices entre ambos límites afectivos. Pero, observa Gil, aún si el poeta, movido por sus exigencias estéticas, se explaya más ampliamente en las zonas dedicadas a la sintaxis, el elemento dinámico dentro del conjunto asoma en esos breves espacios que afinan el conflicto siempre presente en el poeta, y se manifiesta impetuosamente en un giro “brusco y quebrado”. Gracias a esa constante oscilación dialéctica entre metro y sintaxis, entre ritmo y melodía, nos enfrentamos a una especial sensación de

desproporción y desequilibrio que surge de su estructura poéticas y que desnuda su propia inestabilidad emocional.

Huellas poéticas

Las huellas baudelerianas que advertimos con insistencia en la obra del barcelonés se articulan en torno a dos ejes: el goce sensual y la poesía urbana. Un ejemplo de esta estrecha interrelación es el “Himno a la juventud” (182), precedido por una cita de Propertio, 11, 29, 30) Heu! quantum per se candida forma valet! (Ay! Cuánto puede por sí misma la luminosa belleza), que marca ya desde el título un ajustado vínculo con el “Hymne à la beauté” citado, y que también se abre con una pregunta (“A qué vienes ahora, / juventud, / encanto descarado de la vida? Qué te trae a la playa?”), con el uso del vocativo, con el verbo *venir*, con la sintonía en la palabra *ventre* como voluptuosidad y fecundidad, coincidencias que se irán disolviendo a lo largo de la narración. En tanto el autor de *Les fleurs du mal* se interroga sobre la fuente de la belleza en la forma de cielo o abismo, opuestos constituyentes del concepto, Biedma cuestiona la causa del acercamiento inoportuno e hiriente de la juventud hacia la orilla. Además, la nota divergente está puesta en la intemporalidad de los versos franceses enfrentada a esa concepción del tiempo siempre presente en Gil (“en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo”) que conlleva una nota de nostalgia por la juventud perdida. “Himno a la juventud”, de clara reminiscencia grecolatina, es un poema en el que reconocemos varias claves de la poesía biedmana. El catalán esboza desde una edad ya madura, un ferviente elogio de la belleza y de la juventud a partir de una figura femenina, radiante al salir del mar. Está escrito en primera persona del plural; en la primera estrofa, presenta a la

juventud como una muchacha que pasa indiferente ante los mayores que la observan: “Estábamos tranquilos los mayores”, afirma, reprochándole entonces, “tú vienes a hurgarnos las imaginaciones”. Adoptando un sesgo irónico, el hablante diseñará una obligada actitud voyeurista, ya que, en la etapa creativa de *Poemas Póstumos*, el poeta “no participa en las fiestas de sensualidad y sexualidad en las que tanto le habría gustado ser invitado vitalicio” (Sabadell, 171).

Con respecto a la ciudad como tópico de la poesía contemporánea advertimos que tiene su origen fundamental en Baudelaire, irá creciendo en las Vanguardias como elemento resistente a la “naturaleza” romántica y se instalará definitivamente a mediados del siglo XX, con su feísmo y su anonimato, con su monstruosidad y su palpitación. El París de Napoleón III, cosmopolita y decadente en su bullicio y vitalidad, se asoma en los “Cuadros Parisinos”, réplica poética a una experiencia de la modernidad promovida por una ciudad en constante mutación. En su deambular, el poeta irá corriendo el velo a una urbe delirante y monstruosa en la que puede hallar a cada paso, tanto una desproporcionada elegancia, como los cuadros más abyectos. Un territorio súbitamente transformado que lo subyuga, pero que comienza a establecerse como ámbito de la pesadilla. Josep Puig, en su estudio sobre el impacto de la ciudad en nuestro poeta, declara:

Recogen sus versos el bullicio de la ciudad, la vida de los suburbios y los bajos fondos que atraen al poeta tal como quince siglos antes habían

llamado la atención de epigramáticos latinos como Catulo o Marcial¹². La ciudad ha recobrado el pulso, y con ella la humanidad agolpada en sus calles. Un millón de rostros que se expresan en una búsqueda desaforada de placer o la simple supervivencia, conviven dando una apariencia distorsionada a un anonimato ya consustancial (2001:4).

Pero el poeta parisino, en otra clara contradicción, se desliza entre sentimientos de atracción y expulsión. Por momentos, la ciudad se describe idealizada: “L’aurore grelottante en robe rose et verte / S’avançait lentement sur la Seine déserte”¹³ (400). O “Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l’atelier qui chante et qui bavarde; / Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d’éternité”¹⁴(328). En estos versos el poeta dignifica la belleza artificial de la ciudad contraponiéndola a la obra de los románticos ingleses, que poetizan una belleza natural reveladora de la creación divina. En su sublimación, el poeta llega a compararse con el sol que, como un rey, se desliza a lo largo de los viejos suburbios y “ennoblece la suerte de las cosas más viles”(332). En una línea diferente, el hablante lírico se muestra perplejo ante

¹² Los epigramas helenísticos constituyen un verdadero crisol de aquellas sociedades; vemos desfilar a navegantes, carpinteros, tejedoras con su vida simple y ardua, también al amor heterosexual y lésbico, las fiestas, la religiosidad, el cortejo, la sexualidad, la inocencia, las artes plásticas, la crítica literaria, hasta las mascotas; todo esto, pasado por el filtro de erudición y cultura (pues portadores de tales eran los poetas). En resumen, producen testimonios diversos, bellos y muy vívidos de las principales preocupaciones del hombre helenístico.

¹³ Tiritando la aurora en traje verde y rosa/ lentamente avanzaba sobre el Sena desierto. (La traducción es nuestra).

¹⁴Con las dos manos en el mentón, desde lo alto de mi buhardilla, / Veré el taller que canta y charla / Chimeneas, campanarios, esos mástiles de la ciudad, / Y los grandes cielos que hacen soñar de eternidad. (La traducción es nuestra).

el espectáculo de la ciudad cambiante, lo que se traduce en unos versos melancólicos, ceñidos al pasado: “Paris change!, mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”¹⁵ (342). También ilustran su desconcierto frente al torbellino de la multitud, los versos del “Rêve parisien” (393): terrible paisaje como ningún mortal ha visto. De este modo, muestra su percepción negativa sobre la transformación continua que la modernidad imprime en el espacio urbano. En otras instancias, sus versos reflejan la belleza marchita, ésa que convive con el submundo de la noche y proviene de turbios escondrijos del alma humana; por ello, no es raro que sus elegidos sean seres relegados, en franca declinación: ciegos, ebrios, viejos, mendigos, prostitutas, tenazmente hermanados con la decrepitud, como hemos visto en “Les petites vieilles” y en “Crépuscule du soir” y confirmamos en el poema “Les Aveugles”¹⁶, el cual se abre con un imperativo angustiante:

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux! / Pareil aux mannequins; vaguement ridicules; / Terribles, singuliers comme les somnambules / Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.... / Ils traversent ainsi le noir illimité. / Ce frère du silence éternel. Ô cité! / Pendant qu’ autour de nous tu chantes, ris et beugles, / Éprise du plaisir

¹⁵ ¡París cambia! ¡pero nada en mi melancolía / Se ha movido! Nuevos palacios, andamiajes, bloques, / Viejos suburbios, todo para mí se vuelve alegórico, / Y mis queridos recuerdos pesan más que rocas. (La traducción es nuestra).

¹⁶ El tema de los ciegos es fundante desde la estética romántica, puesto que se presume que ellos habrían permutado la visión de la realidad por el privilegio de una sagacidad clarividente que los convierte en magos.

jusqu' à l' atrocité / Vois! Je me trame aussi! Mais, plus qu' eux
hébété...¹⁷ (360).

Es a través de estos desvíos, alegorías ciudadinas de audacias refinadas, en los que la desesperada búsqueda de pureza se fusiona con el magnetismo por la podredumbre y el instinto más ardiente del deseo (“Je t’adore à l’égal de la vouête nocturne, ô vase de tristesse, ô grande taciturne... /...Je m’avance à l’attaque, et je grimpe aux assauts / comme après un cadavre un coeur de vermisseaux...”)¹⁸ donde se observa la tensión estética y poética que la vida moderna ejerce sobre la mirada contempladora del poeta, en el que la embriaguez y la soledad de una “fourmillante cité, pleine de rêves” cada vez más intensa, deja su estela de afanes excitantes y delicias temerarias.

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. María Payeras,

¹⁷ Míralos, alma mía; ¡son en verdad horribles! / Cual maniqués; vagamente ridículos; / terribles, singulares, como los sonámbulos; / clavando no sé en dónde sus globos tenebrosos... / Atraviesan la ilimitada oscuridad/ Hermana del eterno silencio. ¡Oh tú, ciudad! / Mientras tú, en torno nuestro, cantas, bramas y ríes, / prendada de placer hasta la atrocidad, / ¡Ved! También me arrastro, pero más torpe que ellos. (La traducción es nuestra).

¹⁸ Te adoro de igual modo que a la bóveda nocturna, / oh vaso de tristeza, oh gran taciturna... / ...Y yo ataco y me lanzo al encuentro, / como tras de un cadáver un coro de gusanos...(La traducción es nuestra).

en su artículo “La noche en Jaime Gil de Biedma”, insiste en la complicidad nocturna como recurso que excede el simple marco escénico y se construye como ámbito esencial de la experiencia. En los versos del catalán, el espacio urbano se erige como órbita de la práctica vital de quien convive y forma parte de esa experiencia. Así, los vínculos amorosos se imponen en una soledad en compañía que comparte con la anónima muchedumbre la nocturnidad de sus márgenes, como apreciamos en “Lunes” (*Compañeros de Viaje*, 59): “Tú y yo en este lugar, en esta zona/ de luz apenas, entre la oficina/ y la noche que viene, no sabemos” o en “Idilio en el café” (*Compañeros de Viaje*, 44): “...Quiénes son?/ rostros vagos nadando como en un agua pálida,/ estos aquí sentados con nosotros vivientes?”. De un modo análogo, la referencia citadina es un marco que cobra vida en la atmósfera íntima de “Sábado” (*Compañeros de Viaje*, 57): “Es ésta la ciudad. Somos tú y yo/ Calle por calle vamos hasta el cielo”, o en otros muchos versos en los que se reitera el errar de un extremo al otro de la zona urbana. Asimismo, la provocación hostil de la ciudad de posguerra, sucia, humillada, emanando miseria, se reconoce en “Años Triunfales” (*Moralidades*, 125):

Con la luz del atardecer, sobresaltada y triste, / se salía a las calles de un invierno/ poblado de infelices gabardinas / a la deriva, bajo el viento. / Y pasaban figuras mal vestidas / de mujeres, cruzando como sombras, / solitarias mujeres adiestradas /-viudas, hijas o esposas- / en los peores modos de ganar la vida / y suplir a sus hombres....

La ciudad como espacio de la experiencia, como marco en el cual ceñir reflexiones y recuerdos, se impone asimismo en “Barcelona no és bona, o mi paseo solitario en primavera” (*Moralidades*, 85), poema de fuertes préstamos literarios que se juegan en varios niveles culturales, lo cual se traduce en cruces entre la esfera pública y la privada: la mención del mundo idílico de sus padres y

la presencia del resentimiento por la mala conciencia de clase. Marcela Romano (2003:185) reconoce en este collage paratextual la fuerte ironía de la intención autoral. En él se exhibe el compromiso personal, el rechazo a la burguesía a la que pertenece, la incomodidad de su propio estilo de vida frente a la situación social del momento. En ese contexto, el poeta rescata restos de una imposible memoria de su prehistoria familiar en un mediodía primaveral que sirve de marco al paseo despreocupado de sus padres por una Barcelona esplendorosa que suma su bienestar industrial a la prosperidad de su propia familia. Estas evocaciones de un pasado indiferente y feliz, al cual el poeta aun no había asomado, aunque planteadas desde la visión del niño, son convocadas por la memoria del hombre en su vagar solitario por los despojos de la ciudad, en la que han recalado grandes grupos humanos en busca de trabajo y a la que, en su contraste de opulencia y miseria, reconoce como territorio de la angustia. A medida que se ahonda en el propio cuestionamiento, la ciudad se complejiza, de ese modo, Josep Puig descubre que Barcelona es el marco propicio para la poesía social española, “vórtice donde se han ido agolpando las grandes masas de desheredados que se mantenían dispersas en España; lugar donde la riqueza y la pobreza formarán un contraste parecido al que existe entre la montaña y el mar que delimitan su territorio”. (2001:12). En tal sentido, acuden consideraciones en las que el poeta asume el imperativo de un cambio, de un relevo de clases, consideraciones que se tiñen de un enfado motivado por su anclaje en el mundo burgués y, de este modo, surgen otros seres marginados, los pobres, los desclasados, los inmigrantes, andaluces y “murcianos” en la ciudad condal de posguerra, arruinados, sin más capital que su instinto de supervivencia y aboga por que algún día sean ellos, los que no tienen voz, los dueños de esa ciudad que hoy los olvida y los relega a las

alturas, en que viven miserablemente. Antonio Armisen (1998:218) destaca el simbolismo de este poema y sus implicaciones en la ética y la ideología al afirmar:

La de Gil de Biedma es una lengua poética que en su sistema léxico y conceptual- como sucede con la asimilación de imágenes o incluso versos completos, procedimientos discursivos y formas de composición de otros poetas-expresa asociaciones significativas, sentimientos, tensiones y preferencias personales, literarias e ideológicas. Lo hace mediante la integración funcional, activa de componentes cuya filiación es necesario *reconocer e interpretar*.

Reiterando el tópico del espacio urbano como lugar de la experiencia, en “Albada” (*Moralidades*, 93) el poeta diseña un despertar asediado por el diario vivir en el que resuenan ecos de un amor pasajero, turbia compensación que el deseo ofrece al explorador de los bajos fondos de la noche para escapar de la rutina cotidiana:

...se oyen enronquecer/ los tranvías que llevan al trabajo. / Es el amanecer. / Irán amontonándose las flores/ cortadas, en los puestos de las Ramblas, / y silbarán los pájaros-cabrones-/ desde los plátanos, mientras que ven volver/ la negra humanidad que va a la cama/ después de amanecer.

Desde el título, el poema alude al género provenzal en la recreación del *alba*, en que los enamorados, tristes por poner fin a su encuentro, escuchan el aviso del custodio de amores. En el escenario urbano, los amantes, al llegar el día, no estarán entristecidos por la separación, sino por tener que afrontar el peso del trabajo; no escucharán el arrullo de las aves, sino los ruidos de la calle y los pasos del portero de noche que retumban desde la galería para comunicar el final del turno. En esta misma línea, compartiendo elementos con los “*Tableaux Parisiens*”, en “Nostalgie de la boue” (*Poemas Póstumos*, 157), 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.

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. Del cotejo de ambas poéticas se desprendería, en esta primera instancia, 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.

Algunas conclusiones

La lectura de Baudelaire está regida por un aura de modernidad, en la que las imágenes y la musicalidad dejan ver la búsqueda –tan simbolista– de una esforzada alquimia verbal, confirmación de un legado que trascenderá al siglo XX: la autonomía de la obra de arte, devenida ella misma su propio objeto. Sin embargo, sus *Fleurs du Mal* exponen la tensión entre esta vocación formal y el satanismo rebelde, a la vez metafísico y social, delineado fundamentalmente en los *Tableaux Parisiens*.

Un imaginario estético también duplicado parece observable en el discutido poeta “social” de la segunda posguerra que encarna Gil de Biedma: por un lado, la “mala conciencia de clase”, característica de su grupo barcelonés, que lo lleva a reflexionar sobre los expolios de la guerra civil y la hegemonía burguesa; por otro, la obsesión formalista, el rigor compositivo y la vocación de novedad de una poética que experimenta con nuevas y viejas formas, y apela insistentemente al diálogo intertextual con la poesía moderna en lengua francesa, dentro del cual Baudelaire es uno de sus interlocutores fundamentales.

Biedma asume una poesía ciertamente social, pero que apunta más hacia las sencillas batallas cotidianas del hombre común y a la que son convocadas otras voces, entre las que advertimos la presencia recurrente del poeta francés. De este modo, la palabra ajena es recuperada y resignificada en ese 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. Es útil rescatar entonces la pregunta planteada por Joseph Puig en su ensayo: “¿Dónde si no en la ciudad puede ubicarse un poeta que se autocalifica social?”(2001:11). En su profundo y exhaustivo análisis sobre la obra biedmana, Marcela Romano (2003:241) reflexiona:

La ciudad –implícita, reconstruida en la densidad de su casi ausencia- es el bastidor principal sobre el que se trama la historia de una privacidad que se reconoce, a menudo, como un ‘ejercicio de irrealidad’: imágenes, recuerdos, sueños, articulan la base de la experiencia del sujeto respecto de sus diferentes y sucesivas etapas vitales.

Finalmente, sería oportuno reafirmar la enorme admiración que el poeta de *Moralidades* ha sentido por el autor de *Les fleurs du mal*, afinidad que se manifiesta no sólo en la fuerte presencia en su labor de poeta, sino también en su

trabajo como crítico. Jaime Gil de Biedma reconoce el alcance primordial de Baudelaire en la fundación de las nociones de modernidad, las cuales constituyen un hito importante en su obra y en su visión poética, así como también en la consolidación del referente urbano como factor determinante y deliberado de la poesía moderna.

Bibliografía:

BALAKIAN, ANNA (1969): *El movimiento simbolista*, Ediciones Guadarrama S.A., Madrid.

BAUDELAIRE, CHARLES (1959): *Les fleurs du mal*, Éditions Garnier, Paris.

BAUDELAIRE, CHARLES (2007): *Las flores del mal*, Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid.

BAUDELAIRE, CHARLES (2009): *Mon cœur mis à un*, Maldoror ediciones, Traducción: Jorge Segovia.

BENJAMIN, WALTER (2012): *El París de Baudelaire*, Traducción de Mariana Dimópulos, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.

BERMAN, MARSHALL (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, Madrid.

CALINESCU, MATEI (2003): *Cinco caras de la Modernidad*, Traducción de Francisco Rodríguez Martín, Alianza Editorial, Madrid.

FERRATÉ, JUAN (1968): *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, en www.uv.es/fatwirepub/.../PAU_LITERATURA_MATERIALS_B_2011.

FOUCAULT, MICHEL: “¿Qué es un autor?”, en *Revista Conjetural*, Número 1, agosto de 1989, págs. 87-111.

GIL DE BIEDMA, JAIME (1980): *El pie de la letra. Ensayos*, Crítica, Barcelona, págs. 56-67.

GIL DE BIEDMA, JAIME (1982,1998): *Las personas del verbo*, Lumen, Barcelona.

GIL DE BIEDMA, JAIME (1985): “La imitación como mediación o de mi Edad Media” en Rico, Francisco (ed.). *Edad Media y Literatura contemporánea*, Trieste, Madrid.

GIL DE BIEDMA, JAIME (2002): *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escohotado. El Aleph Editores, S.A., Barcelona.

HERRERO CECILIA, JUAN: “Sobre las ideas estéticas de Baudelaire: el arte y la poesía de la modernidad” en *Suplementos Anthropos* 32, págs. 37-45.

PUIG, JOSEP (2001): “La ciudad en *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma”, en *Argos* 18 [en línea]. <http://argos.cucsh.udg.mx/18abril-junio01/18ensayo.html>.

ROMANO, MARCELA: (2003): *Almas en Borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Ed.Martín, Mar del Plata.

ROMANO, MARCELA: (2009): “Los amores clásicos y modernos de Jaime Gil de Biedma” en Marcela Romano (coord.), *Lo vivo lejano*, Eudem, Mar del Plata, págs. 125-143.

ROMERO TOBAR, LEONARDO: (1996), “Gil de Biedma, Baudelaire: *Correspondences*”, en VVAA en *En el nombre de Gil de Biedma*, Vol. I, Actas del Congreso: “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”. Gobierno de Aragón, Aragón, págs. 477-488.

SABADELL NIETO, JOANA: (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma*, PPU, Barcelona.

VILARÓS, TERESA (1983): “La ciudad y la experiencia poética de Jaime Gil de Biedma”, *Hispanic Literatures 9th Annual Conf.*