

Jaime Gil de Biedma y Baudelaire: itinerarios de un poeta crítico

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.

“Canción final”

Definirse como autor supone desarrollar una identidad que coagule las posibilidades y contingencias de una cultura en determinado espacio temporal y que, a su vez, esté condicionada tanto por el campo intelectual que la promueve, como por el vínculo entre el yo real y la ficción. Reconocer el concepto de figura autoral en un texto, según se desprende de las palabras de Julio Premat, entraña la presencia de un hilo intertextual:

El autor es un concepto diacrónico y relacional: autores son los otros, los que preceden la propia creación, ante los cuales el texto que surge se sitúa. Escribir es enfrentar al padre, es marcar la hoja con una cuenta transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las rebeliones edípicas, de los parricidios y las expiaciones... Porque si el autor es esa figura que legitima la creación, la asocia a una propiedad y a una producción, esa legitimación es a menudo una autolegitimación de cara a la dimensión histórica del fenómeno. No se es nunca autor solo o aislado; definirse como autor, u observar el funcionamiento del concepto de autor en un texto, implica una red relacional. (2009:27).

En este itinerario, 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 simbolista francesa (en especial Baudelaire) 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 poética 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 en prosa 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, en especial “Emoción y conciencia en Baudelaire”, cómo el barcelonés construye su imagen de autor y de lector, observando en las operaciones de lecturas críticas¹, tanto su instalación en el campo intelectual de su tiempo² 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 el ideario poético 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. Concebido como libre discurso reflexivo, constituye el medio más característico de la reflexión moderna. Es, en palabras de Pedro Aullón de Haro, “el centro de un espacio que abarca el conjunto de la gama de textos prosísticos destinados a resolver las necesidades de expresión y comunicación del pensamiento en términos no exclusiva o eminentemente artísticos ni científicos” (Cervera, 17). El ensayo es, de acuerdo con la propuesta de Belén Hernández, un género auto referencial, sustentado por 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 estéticos, por ejemplo, irónicos o metafóricos, y con una finalidad estética (Cervera, 176). A su vez, Pozuelo Yvancos destaca que en esta “escritura del yo”, que convive en cierto modo con el género autobiográfico, con las memorias o con el diario íntimo, es imposible ignorar la interdependencia entre escritura, autor y obra (Cervera, 183).

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, quien revolucionó la sociología extendiendo sus competencias hacia el mundo de la cultura, llamado la atención sobre cómo se genera el sistema simbólico, formando su capital cultural. Como es bien sabido, 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.

La producción ensayística biedmana vertebra 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 trabajar los ensayos a partir de la consigna de reconstruir su figura de autor, 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 ético y estético.

Jaime Gil de Biedma afirma que “la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad” (2002:60). Así, consciente de la cercanía entre su identidad y su personaje poético fraguado al calor de sus versos, no como reflexión o como reflejo imitativo, sino como un yo que “ocurre en el poema”, va concebir su poesía como simulacro. De este modo, advertimos que la invención de personajes de autor completan la ficción literaria: “Ya que la identidad del escritor es inestable, desplegar esa inestabilidad bajo modelos ficticios es, entonces, una modalidad de afirmar procesos identitarios” (Premat 2009: 28). Esta búsqueda de identidad, realizada en Biedma desde la clara conciencia del inexorable paso del tiempo, se ciñe, mitificándolos, a los fugaces atisbos de felicidad que ese mismo tiempo convoca: recuerdos de la infancia, erotismo, amores, amistades, su íntima historia, la escritura...

María Teresa Gramuglio sostiene que los escritores construyen en sus páginas figuras de escritor a menudo habitadas, de manera velada o manifiesta, por imágenes que son tanto proyecciones de sí mismos como anti-imágenes o contrafiguras que permean diversos debates: la emergencia de una subjetividad en tanto escritor, el lugar desde dónde se impone su escritura o desde dónde se vincula con sus pares, contemporáneos y futuros, cómo se posiciona frente a la tradición y su lugar en la sociedad. Además, propone como ideologemas las unidades discursivas ideológicas y formales que suponen elecciones y valoraciones respecto de lecturas, temas, afinidades que rodean y articulan la imagen autoral redefiniendo el término desde una perspectiva más sociológica.³ Así, sugiere que “es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la

³ Anteriormente, Julia Kristeva había definido el término como la función intertextual que se materializa en los diversos niveles de la estructura de cualquier texto y que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en un momento histórico.

estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo de un modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma”(1992:4).

Desde este punto de mira, revisando la obra ensayística del catalán, observamos la elección de autores pertenecientes a tradiciones casi no frecuentadas en la España de ese entonces como Baudelaire, T.S.Eliot, Ezra Pound, Chejov, Robbe-Grillet, lo que nos permite inferir preferencias y, sobre todo, una insistente voluntad de abrirse 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*⁴, 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, según su opinión el 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 social 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 poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa⁵. Dice Biedma al respecto:

⁴Es interesante señalar 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.

⁵ “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

“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,⁶ 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 emergentes, no consagradas, 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.⁷ Desde este giro, a la luz de sus preferencias, podemos reconstruir no sólo los ecos que refractan contundentemente en sus primeros años como poeta, sino las claves de su programa literario.

Jaime Gil de Biedma, en la célebre entrevista de Federico Campbell, sostiene: “Literariamente, de los 19 a los 25 años, me eduqué en la poesía del Siglo de Oro, en el simbolismo francés, en Baudelaire y los poetas españoles del 27; pero a partir de 1956 mi poesía tiene bastante que ver con lo que llaman el realismo social” (2002:30).

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: 147).

⁶ “..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”(1980:116).

⁷ 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.

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). Esta permeabilidad entre matrices tradicionales y la experiencia personal del hablante lírico, opera magistralmente en el poeta catalán en un ejercicio lúdico y exquisito que reafirma la imitación como procedimiento compositivo, lo que impone tanto la densidad de su formación cultural, como su inclusión en el marco de una tradición prestigiosa. En su ensayo “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, el poeta, reaccionando contra ese pasado dogmático que le antecede, reflexiona al modo de Eliot sobre la dinámica de la tradición y destaca el cruce entre el resguardo y la renovación de las formas literarias:

Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario aprender a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquélla. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres (1985: 64).

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 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”. 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 sinnueux des vieilles capitales, / Où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements, / Je guette, obeisant à mes humeurs fatales, / Des êtres singuliers, décrépits et charmants.”⁸ 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 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

⁸ “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).

l'homme impatient se change en bête fauve.”⁹ 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 margen, uno, exiliado de la sociedad y de los lugares de legitimación, su epígono, como frecuentador de la boue, instalado en disidencia política y abrazando un nuevo canon de lectura. 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. En su estudio sobre las correspondencias entre los dos poetas, el crítico Leonardo Romero Tobar ha insistido en el impacto del autor simbolista en la obra biedmana, el cual se expresa en forma de “ecos verbales, homenajes explícitos, guiños solapados y acompasamiento de tonos” (1996: 478). Asimismo, recuperamos huellas del simbolista francés presentes 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 *Moralidades* 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

⁹ “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).

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 meditación sobre el aspecto trágico de la vida moderna.

El espacio capitalino, embellecido y devastado por Haussemann, con sus *boulevards*, sus terrazas y su maravillosa perspectiva, se presenta a la vez seductor y expulsivo, frágil y pujante, en un doble juego de desfallecimiento y agitación. La fisonomía cambiante de la ciudad produce extrañamiento con sus carruajes, asfalto, luz artificial, ruidos ensordecedores que provocan el vértigo de una multitud en permanente movimiento. 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. Es a través de estos desvíos, alegorías ciudadanas 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 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” (Baudelaire 2007:347) 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, 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, dando a los nocturnos habitantes de sus versos su cuota de fracaso e inadaptación. 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, sería 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.¹⁰ En esos años, 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 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 ínsula 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

¹⁰ La *Gauche Divine* fue un movimiento interdisciplinario de intelectuales y artistas de izquierda que, entre los años sesenta y comienzos de los setenta se extendió por Barcelona. La mayoría de los miembros del grupo, que debe su nombre a Joan de Sagarra, fueron escritores, poetas, arquitectos, diseñadores, fotógrafos, artistas, editores, gente del ámbito cinematográfico. Éstos provenían de la burguesía ilustrada y antifranquista y de las clases altas de la capital catalana que comenzaron a tener incidencia en el campo cultural. Así, gestaron un movimiento de intelectuales comprometidos, artistas y empresarios del ocio que tuvo su momento de esplendor entre 1967 y 1975, año de la muerte de Franco, pero sus derivaciones no han dejado de impregnar la ciudad hasta ahora. El elitismo, la nocturnidad, una marcada voluntad cosmopolita, el intenso afán lúdico y una importante capacidad de ocio marcaron el proyecto de renovación estética, literaria, cinematográfica y de costumbres que, cobijado por una lábil y relativa apertura del régimen, intentó acordar con el eje de una modernidad urbana y europea.

solitaria que busca beber y tener algún encuentro casual para conversar, o, en todo caso, si se desea, ejercer la baudeleriana actitud de estar solo entre la gente.¹¹

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.¹² 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.¹³

De acuerdo con lo expuesto, se advierte la intensa gravitación del escritor francés en la figura de poeta fraguada por Gil de Biedma, *flâneurs* ambos de la bohemia y de la *boue*; lo mismo sucede en la convergencia de imaginarios estéticos. Al leer a Baudelaire, advertimos que las imágenes, la musicalidad y el acendrado trabajo con la

¹¹ 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”. (123)

¹² 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.

¹³ 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 oeil, ciel livide où germe l'ouragan,/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue./ Un éclair... puis la nuit! - 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!

La atronadora calle aullaba entorno a mí./ Alta, delgada, de riguroso luto, y majestuoso dolor/ Una mujer pasó, que con gesto fastuoso/ levantaba el oscilante feston 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 ignora a dónde huyes, ni sabes dónde voy./ ¡Oh! ¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Oh, tú que lo supiste! (La traducción es nuestra).

palabra confirman el legado que trascenderá al siglo XX: la autonomía de la obra de arte, devenida ella misma su propio objeto. Del mismo modo, tanto el rigor formalista y compositivo, como la voluntad de experimentación de nuevas y viejas formas se evidencian en el poeta catalán quien apela insistentemente al diálogo intertextual con la poesía moderna en lengua francesa, dentro del cual Baudelaire es uno de sus interlocutores fundamentales.

Gil de Biedma asume una poesía ciertamente social, pero que apunta más hacia las sencillas batallas cotidianas del hombre común, a la que son convocadas otras voces, entre las que advertimos la presencia recurrente del poeta francés, y que lo caracterizan como poeta-lector. De este modo, 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, Josep Puig (2001:11), en uno de sus ensayos se pregunta: “¿Dónde si no en la ciudad puede ubicarse un poeta que se autocalifica social?”

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”, poema que clausura el ciclo lírico biedmano y que, a modo de homenaje, incluimos en el epígrafe, 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 vertebra 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 señala a un sentido irresoluble” (2002-2004:11). Tal vez entonces, sea éste el legado final de la poesía de Jaime Gil de Biedma y lo que lo pone en contacto con Baudelaire.

Bibliografía citada:

- Baudelaire, Charles (1959). *Les fleurs du mal*. Paris: Éditions Garnier.
- Baudelaire, Charles (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. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.
- 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. Extraído de Internet.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos*. Barcelona: Crítica.
- Gil de Biedma, Jaime (1982,1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (1985) “La imitación como mediación o de mi Edad Media” en Rico, Francisco (ed.). *Edad Media y Literatura contemporánea*. Madrid: Trieste
- Gil de Biedma, Jaime (2002). *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escohotado. El Aleph Editores, S.A., Barcelona.
- Gramuglio, María Teresa (1992). “La construcción de la imagen” en Tizón, Héctor y otros: *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada.
- Miguel Angel Olmos Gil (2006) “Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma”, en Pandora: revue d'études hispaniques, ISSN 1632-0514, N^o. 6, págs. 121-144.
- Payeras Grau, María (1986). “La noche en Jaime Gil de Biedma” en *Poesía española de posguerra*. Universidad de las Islas Baleares. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- Premat, Julio. (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. BsAs: FCE.
- Puig, Josep (2001) “La ciudad en *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma”, en *Argos* (extraído de Internet).
- Riera, Carme (1988) *La Escuela de Barcelona*. Editorial Anagrama: Barcelona.
- 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 VVAA en *En el nombre de Gil de Biedma, Vol. I, Actas del Congreso: “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*. Aragón: Gobierno de Aragón: 477-488.
- Siles, Jaime, *Dos centenarios: Luis Cernuda y Rafael Alberti*. Universitat de Valencia © Boletín Hispánico Helvético, volumen 0 (primavera-otoño 2002). En Internet.
- Túa Blesa. La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde "Canción final". Archivo de filología aragonesa, ISSN 0210-5624, Vol. 59-60, 2, 2002-2004 , págs. 1869-1880.

Resumen: La obra poética y ensayística de Jaime Gil de Biedma está sustentada en la intimidad que, en su doble condición de poeta y de crítico, el escritor mantiene con referentes líricos no abordados en España, a partir de los cuales podemos reconstruir las claves de su programa literario. Sus ensayos, reunidos en *El pie de la letra*, libro que organiza su labor crítica concebida entre 1955 y 1979, refractan su significativa propuesta poética aportando líneas de pensamiento que problematizan modulaciones 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, en clara coincidencia con el genial poeta francés Charles Baudelaire observando la articulación de su figura autoral y los postulados poéticos en estrecho diálogo con su acto creativo.

Abstract: The poetic and essayic work by Jaime Gil de Biedma is supported on the intimacy that, in his double role as poet and critic, the writer maintains with lyric models that haven't been approached in Spain, since which we can rebuild the keys of his literary program. His essays, gathered in "*El pie de la letra*", book that organizes his critic work conceived between 1955 and 1979, reflects his significant poetic proposal providing lines of thought that challenges traditional modulations of the lyric language. This paper intends to enquire, from the analysis of some of those essays, how this barcelonian builds his image of author and reader, in a clear coincidence with genius french poet Charles Baudelaire observing the articulation of his auto-centered figure and the poetic hypothesis in a narrow dialog with his creative act.

Palabras claves: Jaime Gil de Biedma-Baudelaire-imaginarios estéticos-figura de poeta

Key words: Jaime Gil de Biedma-Baudelaire-imaginary esthetics- poet figure