

# Stéphane Mallarmé y Jaime Gil de Biedma: Homenajes y Provocaciones<sup>1</sup>

Nora Letamendía

UNMdP - CELEHIS

Resumen: Reconocemos en Mallarmé la supremacía de una estética antimimética y espiritualista cuyo norte fundamental se asienta en la imagen y la experimentación verbal plantadas como expresión suprema del misterio de la existencia, evocando, sugiriendo, a través del ritmo y de la analogía esencial de la palabra hecha símbolo. Su intento de perfección le dicta una serie de eliminaciones expresivas que tienen por objeto reducir a sus elementos esenciales una lengua sustancialmente poética que escinde el lenguaje profano y cotidiano de aquel sagrado. El escritor catalán Jaime Gil de Biedma (1929-1990), uno de los exponentes más significativos de la generación del “medio siglo” español, fuertemente seducido por la figura del poeta “mayor” del simbolismo francés, ostenta el aporte de citas literales y reapropiaciones, en una devoción indisimulada en la que re-acentúa los ritmos y la obsesión formalista del maestro, al que abandona no obstante a la hora de definir con claridad los materiales de su poética.

Palabras Clave: Stéphane Mallarmé-Jaime Gil de Biedma-impersonación-palabras de la tribu-palabras de familia.

La lectura de Mallarmé apuesta a detenerse en la palabra misma, separada del objeto, despojada de anécdotas, en una disolución de la persona poética que lleva al extremo la impersonalidad. El poeta francés insiste en borrarse a sí mismo de su propio lenguaje al ilustrar su pensamiento como emergiendo de *una tirada de dados* en la que las palabras, diseminadas, dispersas, espaciadas, generan escenas irrepetibles que provocan que cada una de ellas forme un movimiento similar al oleaje en el que las ideas van apareciendo como constelaciones, en constante apertura. Su lengua, sustancialmente poética, apuesta al misterio o a la realidad trascendente. Conocemos la intensa filiación de Gil de Biedma con Mallarmé y la tradición simbolista a través de su período de formación. El mismo poeta lo sostiene en su ensayo “La imitación como mediación o de mi Edad Media” (1985:64). También afirma que Mallarmé le ha interesado tanto que es el poeta más citado en su poesía. Shirley Mangini considera a Mallarmé como uno de los poetas predilectos de Gil. No obstante, también plantea que, por su hermetismo y su tendencia evasiva, no podía encontrar demasiado eco en una

---

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte de mi Proyecto de Investigación denominado: “Lecturas y reescrituras del Simbolismo francés en Jaime Gil de Biedma: Homenajes y Provocaciones”, dirigido por la Dra. Marcela Romano. UNMDP.

poesía que pretende expresar o interpretar la realidad concreta (66). Su propuesta es una poesía en tono menor que recoja los simples actos cotidianos del hombre común, la pequeña heroicidad terrenal y vital, entroncada con la experiencia, con la Historia, con la realidad y en la que el paso del tiempo, “el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”, constituye un hito fundamental.

El *ennui* del hombre refinado y la imposibilidad del reposo descansará en figuras mitológicas a las que Mallarmé revestirá con su singular significación, como Pan, en “L’après midi d’un faune”, en cuyos versos el recuerdo y la saciedad del sueño se muestran sensualmente poderosos en su huida de la tediosa realidad. En él se funden, en palabras de Thibaudet, todas las etapas de su talento: la frescura poética, los velos de oscuridad de pronto diáfanos, sentidos que se devanan alrededor de silencios, espacios que abrazan símbolos, misterio, huida... En una carta a Henri Cazalis, de junio de 1865, Mallarmé afirma estar rimando un intermedio heroico absolutamente escénico, cuyo héroe es un fauno. En él, rescata quizás, reminiscencias divinas del hombre original, describiendo poéticamente aspectos míticos de la naturaleza y de la vida. El fauno, sátiro primitivo, se despierta de un sueño voluptuoso en tierra siciliana y prolonga la visión sensual de dos ninfas, una, casta, de “yeux bleus, et froids, comme une source en pleurs”<sup>2</sup>, la otra, ardorosa, “tout soupirs comme brise du jour chaude”<sup>3</sup>. Como señala el mismo poeta, la clave dominante de esta égloga es su atmósfera musical: “La musique évoque l’émotion de mon poème et dépeint le fond du tableau dans les teintes plus vives qu’aucune couleur n’aurait pu rendre”<sup>4</sup>. El fauno, en un gesto erótico provocado por la inercia “de l’heure fauve”<sup>5</sup> y la presencia de las ninfas, se asume como un artista que reflexiona sobre la veracidad de su experiencia (“Amait-je un rêve?”<sup>6</sup>) y busca

---

<sup>2</sup> ...ojos azules y fríos, como una fuente llorosa (La traducción es nuestra).

<sup>3</sup> ...toda suspiros como brisa del día cálido (La traducción es nuestra).

<sup>4</sup> La música evoca la emoción de mi poema y describe el fondo del cuadro con los tonos más vivos que ningún color le hubiera podido dar (La traducción es nuestra).

<sup>5</sup> ...de la hora rojiza (La traducción es nuestra).

<sup>6</sup> ¿yo amaba un sueño? (La traducción es nuestra).

plasmarla en su canción. De este modo, el éxtasis, las visiones y las sombras fluyen a través de la melodía de la flauta señalando un estado del alma:

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte  
Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent  
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant  
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,  
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride  
Le visible et serein souffle artificiel  
De l'inspiration, qui regagne le ciel.<sup>7</sup>

Este poema bucólico renueva la imagen del ardoroso fauno, cuyo corazón apasionado convoca los fantasmas del deseo, que acude presuroso hacia las ninfas enlazadas “(meurtries / De la langueur goûtée à ce mal d’être deux)”<sup>8</sup>, intentando, sin éxito, la completa posesión de la naturaleza. Estos versos son rescatados por Jaime Gil de Biedma para su “Pandémica y Celeste” (143)<sup>9</sup> donde esgrime la particular convivencia entre el amor furtivo y el sublime:

La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,  
*de la langueur goûtée à ce mal d’être deux.*  
Sin despreciar -alegres como fiesta entre semana-  
las experiencias de promiscuidad.

Y es, justamente, en la *traducción* de estos motivos amorios errabundos, lujuriosos y ocasionales, en los que Biedma se demora insistentemente, justificando frente al lector los escauceos amorosos de su personaje poético que, no obstante, reafirman su apego al amor verdadero. En el cuerpo del poema biedmano en el que, igual que en “L’après-midi du faune”, asoman momentos de denso erotismo, se inicia una enumeración exuberante de encuentros furtivos, desarrollados no ya en bucólicos espacios, sino disfrutados en lugares impensados: carreteras, tapias, pensiones sórdidas, portales, camarotes, bares, prostíbulos, pasajes desiertos, escaleras sin luz, infinitas

---

<sup>7</sup> No hay agua murmurante que no vierta mi flauta en el bosque regado de acordes; y el único viento fuera de los dos tubos pronto a exhalarse antes de dispersar el sonido en una árida lluvia, es, en el horizonte que ninguna onda agita, el visible y sereno soplo artificial de la inspiración, que recupera el cielo. (La traducción es nuestra).

<sup>8</sup> (Heridas por la languidez saboreada en el mal / de ser dos). (La traducción es nuestra).

<sup>9</sup> La numeración de las páginas corresponde a la última edición de *Las personas del verbo*. Prólogo de Carmen Riera, 1998.

casetas de baños... Esta pasión pandémica, de “amores dispersos”, anónimos, imprecisos, se juega desde el deslumbramiento de cada cuerpo joven: “Y es necesario en cuatrocientas noches / -con cuatrocientos cuerpos diferentes-/ haber hecho el amor. Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen”<sup>10</sup>. La reescritura de la visión idealizada del fauno instala al sujeto poético en un plano urbano y terrenal que elige marcar el abismo entre el *locus amoenus* de la égloga mallarmeana y su propia experiencia amorosa, desde esa alienación diaria de la ciudad que establece la fugacidad constante de los vínculos. Así, el texto canónico es convocado al ámbito cotidiano y prosaico de la experiencia ocasional, deslizando la secuencia erótica hacia el espacio de la realidad.<sup>11</sup>

“M’ introduire dans ton histoire”<sup>12</sup> ha sido considerado por Albert Fleury como “une sorte de vision instantanée qui se grave en l’esprit du poète, s’y mûrit lentement, se désagrège, se reconstitue enfin jusqu’à la projection verbal”<sup>13</sup>(90). El poema está estructurado como una extensa oración, un único y extasiado soplo sin signos de puntuación, en el que se establece una referencia mítica en la alusión a Aquiles y Anteo (“S’il y a du talon un touché / quelque gazon de territoire”) y en la imagen final del carruaje (“Du seul vespéral de mes chars”). El trueno, imagen poderosa, junto a los rojos y púrpuras del clímax (“de voir en l’air que ce feu troue”) se suma al glaciario bajo el cual intuye elemento erótico. La palabra “histoire”, según afirma Charles Mauron,

---

<sup>10</sup> Estos últimos versos espejan una cita del célebre poema “The extasie”, de John Donne, en el que los amantes, tras el éxtasis anímico, proceden a los cuerpos para dar total sentido a la experiencia (Rovira, 305).

<sup>11</sup> En misma esta línea, 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. Ver Letamendía, Nora: “Baudelaire y Jaime Gil de Biedma: imaginarios compartidos”, en *Revista Voz y Letra*, XXIV/1, Madrid; 59-75.

<sup>12</sup> M’ introduire dans ton histoire / C’est en héros effarouché / S’il a du talon nu touché / Quelque gazon de territoire / A des glaciers attentatoire / Je ne sais le naïf péché / Que tu n’auras pas empêché / De rire très haut sa victoire / Dis si je ne suis pas joyeux / Tonnerre et rubis aux moyeux / De voir en l’air que ce feu troue / Avec des royaumes épars / Comme mourir pourpre la roue / Du seul vespéral de mes chars.

<sup>13</sup> Una suerte de visión instantánea que se graba en el espíritu del poeta y allí madura lentamente, se disgrega y por último, se reconstruye hasta la proyección verbal. (La traducción es nuestra). Albert Fleury, en Hambly, Peter (ed). *Mallarmé devant ses contemporains, 1875-1899*. The University of Adelaide Press Barr Smith Library. ISBN 978-0-9807230-7-6 (electronic) 2011: 90.

expresa ser “mucho más vaga que *story* y puede querer decir cualquier tipo de objeto”, podría incluso haber querido hacer referencia a algún objeto erótico (Dore Ashton: 30). Gil deforma el título del críptico soneto en una reformulación irónica en la que se capta la insistente exposición del cuerpo y de la promiscuidad del amor ligado a lo momentáneo y a la reivindicación del vínculo amoroso, aun del ocasional, como único puente hacia el instante de felicidad dentro del desencanto y la miseria de la existencia: “La vida ..nos convida a los dos juntos / a su palacio, entre semana, / o los domingos a dar tumbos”. Así, en “T’*introduire dans mon histoire*” (180), sin precisar paisajes u objetos como en el texto de origen, observamos cómo la vivencia del tiempo, “tan breve”, “tan poco”, es alterada por el amor: “Hasta el dolor que tú me haces / da otro sentido a ser del mundo”.

En 1877, apareció el poema “Le Tombeau de Edgar Poe”, de Mallarmé, cuyos versos refractan su ideal poético: “Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”, del que Balakian afirma: “purificó su propio lenguaje y destiló la imagen hasta el punto de espiritualizar incluso el uso de las palabras concretas y encontrar un vocabulario para la poesía puramente abstracta” (101). Desde este enfoque, Mallarmé invita a pensar la misión del poeta en pos de un mundo ideal, más allá del caos aparente, simbolizando la incomprensión de la *foule* en una hydra de carácter apocalíptico, y apostando a un lenguaje poético purificando la palabra, subordinándola a los sentidos. El escritor americano encarna aquí la imagen mítica del poeta, en una idealización de su sagrado ministerio más cercana al autor francés que al propio Poe. La noción de Blasfemia (en el texto escrita con mayúscula), es esencial en la comprensión del poema, que apunta fundamentalmente a reparar una injusticia<sup>14</sup>. El soneto se abre con una estructura

---

<sup>14</sup> En ocasión de la construcción de un monumento en honor a Poe, en Baltimore, a veinticinco años de su muerte, se toma la iniciativa de realizar también un volumen de homenaje, solicitando, entre otros artistas, la colaboración de Baudelaire y Mallarmé, cuyos versos fueron sutilmente ilustrados por Edouard Manet. Pero cuando la obra se edita, entre la contribución francesa solo se encuentra el soneto de Mallarmé. Este agravio, unido a la construcción del sepulcro como un bloque de basalto sin bajo-relieves ni epitafio, es considerado por el poeta francés como una falta que se origina en la incomprensión de la que fue víctima

temporal sobre la que se detiene la muerte, que abolirá el tiempo fundando un nuevo espacio: la eternidad. Es interesante notar el empleo de mayúsculas, (“Lui-même”, “Poète”), en medio del verso, en que reconoce en la figura del poeta una instancia divina, un lugar donde ser eterno, donde la palabra pura trascienda la voz que la expresó. Mallarmé convierte en gloria el agravio por la ausencia de esculturas en la tumba, y aquí el término alude, no solo al monumento funerario, sino a los homenajes, a la supremacía que encarna y profetiza que el desnudo monumento marcará el límite infranqueable del ingreso al dominio poético. El primer verso del soneto es tomado por Jaime Gil de Biedma para titular su célebre ensayo cernudiano, publicado en 1977, “Como en sí mismo, al fin” (1980: 331), con el que quiere aludir a la cristalización del personaje poético centrándose en la desmesurada figura de poeta construida por el sevillano, que se adecua a la ideología mallarmeana respecto del artista. Por su parte, Andrés Sánchez Robayna estudia la relación mallarmeana entre la experiencia de la Nada y el ser del lenguaje (del poema), afirmando que, si bien la nada y el verbo remiten a esferas intelectuales y sensibles bien diferenciadas, ambas aparecen para Mallarmé estrechamente unidas en la expresión, en el decir poético, pues la palabra se transforma, para el poeta francés, en depositaria (o incluso en generadora) de todo su universo espiritual (1-2). Carme Riera a su vez, subraya la fe de Mallarmé en la palabra que, para él, no es una creación casual del hombre, sino que responde a la unidad cósmica primigenia y el simple hecho de pronunciarla produce “una especie de chispa, un contacto mágico entre quien la pronuncia y aquel origen remoto” (1). El 25 de abril de 1864, el poeta francés escribe a Henri Cazalis: “L’art suprême, ici, consiste à laisser voir, par une posesión impecable de toutes les facultés, qu’on est en extase, sans avoir

---

el autor de “The raven”. Vale la pena remarcar este contraste: Jaime Gil de Biedma formó parte de una promoción de poetas que se entronizó alrededor de la figura de Antonio Machado en intervenciones públicas específicas, entre otras, la visita a su tumba en Collioure, veinte años después de su muerte, y la edición de un libro en su homenaje, *Versos a Antonio Machado*, editado en 1960 por la casa francesa Ruedo Ibérico.

montré comment on s'élevait vers ces cimes"<sup>15</sup>. Para Mallarmé la poesía es lenguaje por antonomasia, el lenguaje que surge del trabajo de experimentación verbal en el que el poeta es un "técnico, un experto que busca la palabra más connotadora, la más exacta y sugestiva para no nombrar directamente sino para aludir". Así, en su ensayo *Magia* destaca:

Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète ... Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs,... comporte une tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres.<sup>16</sup> (1897: 327).

Al corroborar que nombrar un objeto es suplantar algo que existe por algo que sólo existe como signo, nos enfrentamos a la forma poética en su estado puro, a la antítesis entre la materialidad del signo y la irrealidad del significado. En *Crise de vers*, el poeta expresará: "Je dis: une fleur! et..., musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets"<sup>17</sup>, y sabrá que concebirla y nombrarla será el acto poético esencial. Según esta premisa, la palabra supone la refutación de designar una realidad concreta y la intención reflexiva de encontrar en el sentido de la palabra la verdadera realidad. Esta apuesta estética entra en colisión con aquella modulación lírica que no se sirve de la palabra poética, sino de la palabra comunicadora. En el inicio de su derrotero poético, Gil de Biedma lee la tradición simbolista francesa, oscura, difícil, a menudo excesivamente técnica, para luego poner distancia de esa expresión lírica demasiado inmersa en lo trascendental y la musicalidad que discutirá con la matriz conversacional y reflexiva de su poesía. Su vocación de lograr comunicación con el lector, su atención a referentes sociales, lo instalan en un programa de modernización literaria que incluye

---

<sup>15</sup> El arte supremo consiste en dejar ver, a través de una posesión impecable de todas las facultades, que uno está en éxtasis, sin haber mostrado cómo uno se eleva hacia esas cimas. (La traducción es nuestra).

<sup>16</sup> Afirmo que existe entre los antiguos ritos y el sortilegio, que la poesía será siempre, un secreto parentesco; por lo tanto, escribir poesía significa evocar, en una oscuridad expresamente buscada, el objeto no nombrado por medio de palabras alusivas, jamás directas; supone una tentativa cercana a la creación únicamente puesta en juego por el encantador de letras que es el poeta.

<sup>17</sup> "Digo: ¡una flor!,...y musicalmente se alza, idea misma y suave, la ausente de todos los ramos". (La traducción es nuestra).

la claridad y la comprensión por parte del receptor: “..un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial”, y agrega que el lenguaje, además de ser un medio de arte, “es un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu” (1985:66).

El ingreso, a través de Manuel Machado, del particular lenguaje de las tribus urbanas, del habla canalla, de las expresiones de la noche, como en Baudelaire, impactará en la poesía biedermana recreando el tono coloquial y dialógico de la conversación, lejos de los versos retóricos de sonoridad desmedida. Así, la *poesía de la experiencia* propondrá un escenario lírico en el que el poeta hace creíble el simulacro de una vivencia en la que el yo se diluye en la memoria colectiva, escindiéndose de su propia experiencia real y tomando distancia para verla como ajena y recuperarla, postulando la condición ficticia del personaje poético. La poesía de la experiencia implica, por tanto, hablar de sí con la conciencia de la imaginación, no con la conciencia de la realidad. En este sentido, Gil no intenta acampar abiertamente en la tradición simbolista, sino que se afianza en la vertiente temporal tan cara a Antonio Machado, que se juega en el ámbito de la palabra dialogada y se sustenta en el habla diaria, no por ello menos musical. Según estas premisas, su poesía teje un hilo dialógico con otros poemas, formalmente; pero esas huellas se descubren en una reescritura moderna, que crea un personaje que va a narrar rítmicamente su “palabra en el tiempo”, legado machadiano fuertemente enraizado en su promoción poética, la del “medio siglo”, que se afinca en la vida del hombre en su devenir cotidiano, en su dulce intimidad, en su contexto histórico. “Un libro de poemas, sostiene Gil, no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos...de unos cuantos entre ellos” (1998:26). De este modo, mientras Mallarmé pondrá en práctica su misión de *donner un sens plus pur*

*aux mots de la tribu*, imponiendo la idea básica de una poesía absolutamente emancipada de la realidad cotidiana y fundando un microcosmos autónomo estéticamente completo en sí mismo, el barcelonés, en filiación directa (aún en su problematicidad) con la poesía “social” de posguerra, optará por el tono “medio” y conversacional de sus celebradas *palabras de familia, gastadas tibiamente*.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Austin Gill: “Mallarmé et l'Antiquité : l'Après-midi d'un faune”, en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* . Año 1958. Volumen 10. Número 10. pp. 158-173.
- Balakian, Anna (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A.
- Dore Ashton: “Mallarmé, amigo de los artistas”, en *Revista de la Universidad*. [www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs.../11710-17108-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs.../11710-17108-1-PB.pdf).
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
- 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 (1998). *Las Personas del Verbo*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (2002). *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escohotado. El Aleph Editores, S.A., Barcelona.
- Hambly, Peter (ed) (2011). *Mallarmé devant ses contemporains, 1875-1899*. The University of Adelaide Press Barr Smith Library. ISBN 978-0-9807230-7-6 (electronic).
- Mallarmé, Stéphane (1977). Ensayos, en Simons, Edison. *Poética de Mallarmé*. Editora Nacional. Madrid.
- Mallarmé, Stéphane (1995). *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Gallimard.
- Mallarmé, Stéphane: *Crise de vers; Enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire » ; La Musique et les Lettres*. Tous ces textes in: Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », deux volumes, 1998 et 2003.
- Mallarmé, Stéphane (1975). *Poesía*. Traducción y prólogo Federico Gorbea. Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires.
- Mallarmé, Stéphane: “Le Mystère, dans les Lettres”, en *La Revue blanche*, 1 septembre 1896 (pp. 214-218).
- Mallarmé, Stéphane: “Magie”, en *Divagations* Bibliothèque-Charpentier; Eugène Fasqueue, éditeur, 1897 (pp. 324-327).
- Mangini González, Shirley (1992). *Gil de Biedma*. Madrid, Júcar.
- Riera, Carme: “Las palabras de la tribu”, (1992). [http://www.mcu.es/lectura/pdf/V92\\_CARMERIERA.pdf](http://www.mcu.es/lectura/pdf/V92_CARMERIERA.pdf).
- Sánchez Robayna, Andrés (1998) “Mallarmé y el saber de la nada”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 571, 1998 , págs. 57-66.
- Thibaudet, Albert (1926). *La Poésie de Stéphane Mallarmé* .Gallimard (1930 5<sup>e</sup> édition) (pp. 393-402).