

Jaime Gil de Biedma: un poeta español moderno frente a su tradición

Nora Letamendía¹

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

noraletamendia@yahoo.com.ar

Resumen:

Este proyecto de Investigación se ha centrado en las relaciones de la poética del autor español Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990) con algunos autores y tradiciones de la serie cultural española y el uso que hace de ellos a partir de la mirada del poeta moderno. En este recorte y en continuidad con el proyecto anterior (que revisó las filiaciones de Gil de Biedma con el simbolismo francés), se ha indagado en referentes peninsulares decisivos en su percepción de la modernidad entre los que aparecen algunos poetas del 27, como Guillén y Cernuda. A ello se ha sumado una revisitación de géneros medievales y de la “tradición de tradiciones” en su particular lectura del Siglo de Oro, intervenidos por Gil de Biedma en clave también moderna. El análisis de estas lecturas y reescrituras, sumadas a la exploración complementaria e ineludible de las opiniones críticas de Gil de Biedma al respecto (dispersas en ensayos, prólogos, cartas, etc.), se articula como una continuidad de lo estudiado en el proyecto anterior y permite avanzar en las coordenadas de un proyecto creador superador, a un tiempo, del tardorromanticismo confesional y de la poesía “social” más declamatoria, explorando un nuevo lenguaje poético.

Palabras claves:

Gil de Biedma
Poesía moderna
Reescrituras
Poesía española del 50

Este proyecto de investigación se ha centrado en las relaciones de la poética del autor español Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990) con algunos autores y tradiciones de la serie cultural española y el uso que hace de ellos a partir de la mirada del poeta moderno.

Ateniéndonos a que lo que se constituye como mosaico de citas, absorción, transformación, en un mecanismo que ha sido definido con el rótulo de *intertextualidad* y, complementariamente de *reescritura* (Kristeva 1981, Genette 1989, Allen 2000; Persin 1987, Bajtin 1993; y otros, observamos cómo los textos mantienen entre sí una relación de copresencia que marca la inclusión efectiva de un texto en otro. En este sentido, ha sido útil revisar los diferentes procedimientos que Gil incluye en su talante imitativo. El propio poeta sostiene que “la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a escribir poesía. Uno escribe en función de lo que ha leído...” (Rovira 1986: 175). Su breve pero adensada obra poética es, entonces, el resultado de un profundo trabajo de lectura que lo perfila, en palabras de Luis García Montero, como “un lector afortunadamente excesivo” (1984: 53), en el que la lucidez se convierte en cauce y el texto en teatro de la inteligencia. Enfoca su proceso creador conviniendo que el poeta inadvertidamente esparce en sus versos “algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir” (Gil de Biedma, 1998:26) en el que la lucidez se convierte en cauce y el texto en teatro de la inteligencia”.

Sus poemas se encuentran habitados por huellas que en forma de entonaciones, citas, referencias, alusiones, fórmulas, imitaciones de los hipotextos invocados, muestran las operaciones de lectura de diversas fuentes eruditas y populares. En la visitación de estas poéticas, más o menos lejanas, del pasado, el autor hereda, de acuerdo a lo que propone Soria Olmedo (1985-1986), un *continuum* de tradición que

¹ Profesora en Letras. Alumna de la Maestría en Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata. Tesis en instancia de finalización. Becaria de Perfeccionamiento en Investigación dirigida por la Dra. Marcela Romano y co-dirigida por la Dra. Marta Ferrari, con funciones de Docencia en Literatura y Cultura Europeas I y II. Integrante del Grupo de Investigación “Semiótica del Discurso”, dirigido por la Dra. Laura Scarano.

percibe como un orden sincrónico respecto del presente. La tradición, entonces, no es simple supervivencia del pasado; es, de acuerdo con Raymond Williams (1997), una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, o, como sostiene Octavio Paz (1994), la disolución de la contradicción entre lo antiguo y lo contemporáneo en una sucesión de rupturas que constituye una continuidad. A su vez, T. S. Eliot, un referente ineludible del archivo anglosajón de Jaime Gil, invita a pensar la tradición en una relación simultánea: “Ningún poeta, ningún artista tiene por sí solo su sentido completo. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos” (1947: 12).

En este sentido, en la obra poética del barcelonés tiene un peso decisivo el ingreso del mundo grecolatino tamizado por el Siglo de Oro español. La tradición clásica atraviesa la poesía áurea que Biedma lee y reescribe estableciendo un palimpsesto en el que es posible rescatar esas huellas textuales y formales. Dicha afinidad intertextual expone tanto la enciclopedia del escritor como su inserción autojustificatoria en el seno de una tradición prestigiosa, habitada por nombres como Garcilaso y Fray Luis de León: voces cómplices de un gesto clásico y austero cercano a la lengua “natural” y a la restricción sentimental de ciertas poéticas “modernas” y urbanas del siglo XX, visibles también en el acercamiento a Góngora y Quevedo.

Uno de los grandes tópicos que Gil de Biedma aborda con mayor insistencia es el del *tempus fugit*, ese “vértigo del tiempo, / el gran boquete abriéndose hacia adentro del alma...” que ya desde su “Arte Poética” (*Compañeros de viaje*, 43) formula.² En él, el tema excede lo simplemente literario; la inquietud casi obsesiva se ajusta a su vida personal, a la preocupación por la juventud perdida, por el amor gastado. “En mi poesía”, dirá en una entrevista a Federico Campbell, “no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo” (2002: 35). Por ello, junto a la indagación en la propia subjetividad, la meditación sobre el tiempo destructor se constituye en eje fundante de su estética y así instala en su producción literaria la reflexión de sesgo metafísico por el fluir temporal, tema muy trabajado en el Siglo de Oro, de la mano de Francisco de Quevedo.

El poema “Amor más poderoso que la vida” (*Poemas Póstumos*, 175) es una innegable variación del soneto metafísico quevediano “Amor constante más allá de la muerte”, que, por su celebridad, es acercado prestamente a nuestra mente y con el que comparte la retórica del tiempo. La actualización paródica de la visión idealizada y platónica del poema del conceptista también imprime desde el título la palabra *amor*, pero, quien evoca desde el presente, no puede hacer trascender el amor más allá de lo terrenal y elige marcar el abismo entre el soneto barroco y su propia experiencia amorosa, desde esa alienación diaria que establece la fugacidad constante de los vínculos. Así, el texto canónico es convocado, no desde la muerte, sino desde la percepción sometida a la inexorabilidad del tiempo por el cual nos transformamos en otro diferente cada día, y ese devenir aflora en la configuración del tono desilusionado y escéptico del barcelonés, quien traslada al ámbito terrenal la huella vacilante de Quevedo en cuanto al emplazamiento del amor: “Amor que tiene calidad de vida, / amor sin exigencia de futuro, / presente del pasado, / amor más poderoso que la vida: / perdido y encontrado. / Encontrado, perdido...”

En la composición quevediana los versos 11 y 14 nos plantean una ambigüedad: ¿el amor se va con el alma? ¿O se queda a acompañar la materia? En su poema, Gil de

² Jaime Gil de Biedma escribió sólo cinco poemarios: *Según sentencia del tiempo* (1953), *Compañeros de viaje* (1959), *A favor de Venus* (1965), *Moralidades* (1966) y *Poemas Póstumos* (1968) compilados por el autor, exceptuando el tercero de ellos, en *Las personas del verbo* (1975 y 1982). La numeración de las páginas corresponde a la última edición de *Las personas del verbo*. Prólogo de Carme Riera, 1998.

Biedma desnuda la imprecisión entre el pasado y el presente del amor, amor que es luz de sol, que es ciudad, que es expresión del ser amado y, por contradictorio que resulte, se mantiene idéntico y distinto con el paso del tiempo. El amor no aflora como un sentimiento que trasciende la vida, sino instalado en el diario vivir.

Si al tópico del *tempus fugit* unimos la decadencia del espacio, de la patria, de la ciudad, de la casa en ruinas, también advertimos la fuerte complicidad entre ambos poetas. En el Salmo XI, Quevedo, no sólo se reconoce en el abatimiento que anticipa la muerte, sino en el dolor por el fin inminente del otrora glorioso Imperio: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados, / de la carrera de la edad cansados, / por quien caduca ya su valentía”. Esto establece en Gil de Biedma, un lazo intertextual que se afirma en un plano visiblemente intimista, en los ocho versos que conforman el poema “De Vita Beata” (*Poemas Póstumos*, 185) donde se traza, tras la crítica social, un paralelo entre la ineficiencia de su patria y su propio fracaso personal:

En un viejo país ineficiente,
algo así como España entre dos guerras
civiles, en un pueblo junto al mar,
poseer una casa y poca hacienda
y memoria ninguna. No leer,
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.

Los verbos en infinitivo exponen los deseos del personaje en forma negativa subrayando un sentido de pesimismo, desinterés, desprendimiento, de acciones no hechas, que se robustece en la clausura del poema con la duplicación de la idea de ruina. Aunque el enfoque volitivo acompañe el discurso del personaje, no son grandes cosas las aspiraciones que éste expresa, sino una mera exposición de infinitivos que constituyen sus simples esperanzas, lo que significa para él la vejez. Para él, la “vita beata” se detiene dentro de “un viejo país ineficiente, / algo así como España entre dos guerras/ civiles”. La declinación de su cuerpo, su derrumbe emocional se subordina al atraso de su país. Estacionado entre “dos guerras civiles”, quizás el nacer y el morir, el personaje, sin “memoria ninguna”, ya no está anclado en el pasado sino en una profunda sensación de abandono. Llegados a este punto, sería útil destacar que la convivencia con los versos del conceptista revelan una búsqueda dentro de la forma y la retórica prestigiosa del canon, que bien se amoldan a la percepción anglosajona de cercar con ella la emoción desbordada.

Con respecto a Góngora, convocado desde el epígrafe en “De Senectute”, (*Poemas Póstumos*, 184): “y nada temí más que mis cuidados”, representa un préstamo que acompaña y refuerza el sentido del poema. Sin embargo, no se refiere estrictamente a la vejez sino a un estado de desorden de la naturaleza, el desbordamiento del río Guadalquivir, que elige el barcelonés para acompañar su propio desmoronamiento emocional. Así, sumando una coincidencia paratextual, reformula el epígrafe y lo incorpora al cuerpo del poema reescribiendo “Ya nada temo más que mis cuidados”. Es importante destacar que en el verso gongorino el pasado marca un hecho superado. El presente del verbo biedmano y el adverbio inicial nos indican que la claudicación física y anímica ya no se detendrá. El desastre natural que expone el soneto del cordobés dialoga con la desolación que atraviesa la idea del autor de *Compañeros de viaje* respecto de su cuerpo, su deseo, sus sentidos...

Asimismo, ha sido importante ahondar el vínculo del poeta con el amplio espectro de la tradición medieval espigada en el uso del romance, entroncado con la

transmisión oral, y en otras formas estróficas resignificadas, asimismo, en clave *camp*, en consonancia con un afán lúdico ya corroborado en anteriores proyectos. Gil de Biedma subraya que su interés por la poesía medieval se asienta, además, en la refutación del exceso de estilo y de la depuración de la realidad común planteada en el poema. Consecuencia directa de este enfoque es su reformulación de temas y motivos de la poesía castellana tradicional que asoman en los romances.

Estos, surgidos a finales del siglo XIV y transmitidos oralmente por juglares, tienen su origen, de acuerdo con la conocida tesis de Menéndez Pidal, en la fragmentación de los cantares de gesta y epopeyas medievales, gesto que los distingue de la balada europea, de sesgo intimista y novelesco. El romance es una composición épico-lírica breve, cantada al son de un instrumento, que en España, “en una prodigiosa y fecunda continuidad” (1979, 73) entronca fuertemente con la poesía heroica, reteniendo sus restos cuando esta inició su declinación, rescatando fragmentos que, separados de la gesta, forman una escena independiente que se desconecta de la acción total del poema. Esta escena aislada se reorganiza permitiendo el ingreso de elementos subjetivos y sentimentales que se suman a la textura narrativa y objetiva de la pieza que, en algunos casos, se reduce a un diálogo dramático. Los orígenes heroicos del romance se abrazan además con asuntos históricos, sucesos bélicos y noticias que los juglares propagaban sintetizando así la vida nacional. De este modo, asistimos a una corta canción narrativa, vicaria de la balada, constituida por una serie indefinida de versos generalmente octosílabos con rima asonante en los versos pares, y los impares sueltos.

Gil de Biedma recupera este molde estrófico, fundante en la vertiente española y lo esparce insistentemente en ciertas piezas breves narrativas, de ritmo octosilábico, en las que aporta el juego exquisito de la apropiación de citas del repertorio oral, mediante un deliberado estilo “sin estilo”, desposeído de artificio.

Por ejemplo, en el poema “A una dama muy joven, separada”, del libro *Moralidades*, gran ejercicio de reescrituras, se aborda el tópico de la “bella malmaridada”, tópico frecuente también en la literatura antigua provenzal y francesa, *les chansons de mal mariées*, quizás restos de ritos licenciosos de las fiestas paganas de la primavera, inspiradas en el encomio del amante y en la irrisión del marido, en las que se advierte un insistente desafío a la moral. Menéndez Pidal reconoce que en las adaptaciones españolas del tema la esencial inmoralidad se desvanece afirmando la tendencia ética como rasgo fundamental del romancero, hecho que revierte la esencia de los originales franceses. En la versión española, la bella pide a su interlocutor que la aparte de la vida que lleva y aun que la entierre viva por sentirse culpable de pecar aunque solo sea con el pensamiento. El romance de la bella malmaridada, afirma, merece “nuestra atención de romance representativo, de gran popularidad” (1979: 25). “¡Oh bella mal maridada/ a qué manos has venido, / mal casada y mal trobada, / de los poetas tratada/ peor que de tu marido!”. Biedma transcribe esta quintilla rescatada por Menéndez Pidal y afirma que en algún momento pensó en servirse de ella como epígrafe de su romance, ya que lo anticipa en trescientos años y destaca el aspecto medular de su fraternidad con el tema: el efecto de contigüidad y continuidad entre literatura y vida (1985:73). La pervivencia cultural se instala aquí en una clave irónica desde la que es posible detectar una lectura crítica de la situación social del momento, siempre presente en Gil. En este romance, que, como su autor explica, está sembrado de ecos gongorinos, de vestigios del cancionero popular, de un bolero, de un villancico y en el que asoman reminiscencias esproncedianas, se asocia a la protagonista con la figura masculina “vestida de corsario, con seis amantes por banda” (clara alusión a la “Canción del pirata”) que encarna un estereotipo literario tradicional: la joven bella que asoma al mundo marginal vestida de hombre en tren de afirmar su propia

independencia, exhibiendo las amenazas que pesan sobre el género femenino, sufridas a un tiempo en la Edad Media o en la España franquista: “Que la sinceridad/con que te has entregado/no la comprenden ellos,/niña Isabel. Ten cuidado.”

La revisitación del tema nos sitúa en el estancamiento que es posible detectar en la sociedad española, aun mediando tres siglos de historia. El hablante, sin pronunciar juicio alguno, intenta desde su propia experiencia advertir a la joven separada la necesidad de vivir su libertad tras el velo protector de las apariencias en un medio hipócrita e inflexible que somete y castiga. Asimismo, a través de estas advertencias, el hablante subraya su inclusión en estas “heroicidades” de las que habla en su “Arte Poética” (1999:43) sirviéndose de la primera persona plural del verbo *estar* observando que, tanto él como su bella Isabel, habitan una sociedad anquilosada y machista que censura el camino diferente que ambos transitan, de inquietante liberalidad: “Porque estamos en España. /Porque son uno y lo mismo/los memos de tus amantes, /el bestia de tu marido”. De este modo, sirviéndose de un molde y un asunto medieval y popular Gil propone como estrategia de protección someterse a la misma falsedad y doble moral que ostenta la sociedad franquista y posicionarse así frente a la marginalidad de los escauceos amorosos de su personaje poético, tan parecidos a los de su autor.

Una reescritura similar reconocemos en “En el Casillo de Luna” (*Moralidades*, 118), romance en el que se recrea la cuestión española desde la perspectiva de los vencidos. Biedma opta para expresarse la octavilla aguda de rima asonante abrazada.³ Cabe señalar que también se denomina octavilla a la pequeña hoja de papel impresa con propaganda, generalmente de carácter político.

En el poema, encabezado por un epígrafe del *Romancero* de Bernardo del Carpio que presta sus versos al título, es interesante subrayar que la imitación se juega doblemente, en la forma y en la experiencia que se va a narrar. Es, en palabras de Pere Rovira, una reflexión presente en la conciencia del poeta, quien se dirige a un preso político que, después de dos décadas, acaba de ser liberado. El poeta no entabla con él un diálogo, sino que traduce la huella que le produce la noticia de la excarcelación, o quizás de su abatida presencia en la calle. Así, desde un enfoque denunciatorio, la voz poética espeja la percepción acabada de la terrible situación de la posguerra, en comunicación con otros desastres del pasado, no menos graves, que en paralelo se desprenden del romance citado.

Los versos del epígrafe se recuperan en la segunda estrofa en la que Gil expone la imagen de un anciano devastado, anquilado por un dolor irreprimible que hace vibrar el ánimo del lector: “Hoy te miran cano y viejo, / ya con la muerte en el alma, / las paredes de la casa/donde esperó tu mujer/tantas noches, tantos años, /y vuelves hecho un destrozo, /lentos de sombra los ojos/ que casi no pueden ver (“En el Casillo de Luna” *Moralidades*, 118). De este modo, el poema no se estaciona en el personaje liberado sino que expone la reacción del personaje poético, su diálogo íntimo frente al derrumbe irreparable de una vida malgastada en la cárcel.

El valor testimonial de este romance se impone desde la relación que la conciencia del poeta establece con la tragedia del otro, que también es la suya, comprendiéndolo: el afuera que aguarda al prisionero es terrible, no solo por los daños irremediables de ese “boquete en el alma” que ya no podrá tapar, sino por el derrumbe moral que se tiende sobre una sociedad políticamente devastada cuyos efectos se

³ La octavilla italiana u octavilla aguda es una combinación de ocho versos de ocho sílabas o menos, en que el cuarto y el octavo poseen rima aguda, y segundo y tercero riman entre sí, así como el sexto y séptimo, quedando sueltos primero y quinto (-8, a8, a8, b8 agudo; -8, c8, c8, b8 agudo). Fue estrofa muy popular a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX y se utilizó frecuentemente para el canto por su gran musicalidad. Se usó en el teatro solamente para las partes cantadas.

expanden sobre todos, cuya ruina es de todos: “Serás uno más, perdido,/ viviendo de algún trabajo/deprimente y mal pagado,/soñando en algo mejor/que no llega. Quizá entonces/comprendas que no estás solo, / que nuestra España de todos/se parece a una prisión”.

Observamos en el cierre de ambas piezas, en las que el poeta, rescatando metros en desuso y vertiéndolos en claras escenas cotidianas, alude a una España fosilizada, mediocre, caduca, instala una reflexión crítica desde donde, en distintas claves, se escuchan los ecos de la dictadura y del lábil margen de libertad que fluye en esa gran prisión que significó la vida en la España franquista.

Otro ejemplo del uso moderno de un género tradicional medieval es el poema “Albada” (*Moralidades*, 93). 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. El poeta afirma que su versión, deudora de un *alba* muy famosa de Giraut de Bornelh, transforma la sublimación del amor cortés en fugaz aventura de una noche. Desde un molde estrófico consagrado por la tradición del *amour courtois* con métrica y rima de resonancia occitana, la voz poética se interroga sobre su propia identidad. La voz que domina el texto no es la del guía o vigía, sino su propia conciencia. Apoyándose en el tópico del espacio urbano concreto, Barcelona como lugar de la experiencia (ya no el ámbito rural del *alba* canónica), va a diseñar 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 para escapar de la rutina cotidiana en contraposición con los amores ideales de la tradición : pájaros cabrones en lugar de alondras provenzales, el amanecer, que no llega desde la estrella del alba, sino desde los montantes de la galería, en vez de trinos, ruidos callejeros, sábanas sucias, ligas de mujer, oficinas. En el alba tradicional se establece un diálogo entre el vigía y el enamorado, en Gil es monólogo interior entre las estrofas I a VI, y luego el personaje habla consigo mismo y también, en cierto modo, con quien ha pasado con él la noche. No se desea abandonar la cama, pero por motivos bien distintos: en el alba de Giraut de Bornelh, los amantes están entristecidos por la separación, por no querer abandonar el placer, en el alba *biedmana*, por no querer enfrentar el día que le espera.

En “Apología y Petición” (*Moralidades*, 89), poema de neto corte ensayístico, Gil de Biedma, haciendo gala de un virtuosismo técnico admirable, adopta un molde estrófico medieval sumamente complejo: la sextina, pieza compuesta por seis estrofas y una contera. La palabra final de cada verso de la primera estrofa se reitera, en una secuencia determinada y distinta, en cada una de las cinco estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en el terceto final. La mera alusión a la palabra *sextina* convoca un cúmulo de autores, obras líricas y estudios filológicos que van desde la trovadoresca occitana en la voz de Arnaut Daniel hasta la recreación realizada por poetas ingleses y angloamericanos como Auden, Pound o Eliot, de gran incidencia en el autor de *Moralidades*. Sin embargo, según reconoce Marcela Romano (2007), el poeta no asume una mimesis reproductiva, sino que propone una poética que fusiona la rigurosidad estética con la función social del arte, construyendo un discurso abierto por igual a la literatura y al contexto histórico. Mientras que las sextinas tradicionales abordaban temas poéticos universales, Gil de Biedma encara la denuncia social del pasado, del presente desmoralizador de España, dando paso a una petición en la contera. En las tres primeras estrofas, el lector asiste al planteamiento inexorable de una voz plural que reconoce la “terrible maldición de España” para luego dejarle la palabra a un sujeto lírico que refuta la idea. Esta refutación no se estructura en el poema como una simple contraaserción, sino que Gil de Biedma reflexiona e impone su mirada

crítica al plantearle al receptor la responsabilidad de un mal gobierno en el sufrimiento por la pobreza y el hambre: “son hombres quienes han vendido al hombre”, afirma para, pasando del desencanto a la petición que sugiere desde el título, espejar un gesto de esperanza en ese horizonte tambaleante, plagado de incertidumbre. El poeta sostiene que en las palabras a repetir “llama”, “fuego”, “cristal”, “nieve”, frecuentemente usadas en las versiones tradicionales, “la repetición sistemática las vacía de todo sentido, convirtiéndolas en comodines” (Biedma 1985: 83). Él, distanciándose del modelo original, se servirá en cambio de palabras vinculadas a la trama social e histórica de su tierra. Así, los vocablos, mayoritariamente trisílabos, repetidos en el remate de cada verso, “España”, “demonios”, “pobreza”, “gobierno”, “hombre”, e “historia” logran ilustrar al lector acerca del argumento del poema en una resonancia gradual que se le impone persuasivamente. Esta insistencia de los términos establece una tensión que va en aumento y profundiza con su repetición la idea recurrente: que no son los demonios los que han hundido a España sino la miserable acción del gobierno, para pedir finalmente “que España expulse a esos demonios /Que la pobreza suba hasta el gobierno / Que sea el hombre el dueño de su historia”.

Finalmente, ha sido provechoso incorporar los ecos de una serie más cercana, en los nombres de Guillén y Cernuda. Estos poetas son los que mejor nos auxilian en la biblioteca biedmana relacionada con la modernidad europea. En la peculiar selección de estos escritores se pone de manifiesto la emergencia de una voluntad de renovación en el campo intelectual de la posguerra española dentro del cual el protagonismo de Gil de Biedma es decisivo. En este sentido, enfocamos su profunda lectura sobre Jorge Guillén (y su proyecto de poesía “pura”), 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* descubiertas en el simbolismo francés de la mano de Baudelaire. Resulta fecunda también su apropiación del Luis Cernuda del exilio, instancia en la que aflora la construcción de la voz autoral biedmana en clara comunión con el sevillano y sus decisivas lecturas inglesas. Dichas filiaciones determinan las claves compositivas de su poesía tardía que muchos del “medio siglo”, y particularmente Gil de Biedma, toman para sus propias praxis: la evitación conciente de la “pathetic fallacy”, el distanciamiento, por ende, de las *personas del verbo*, el talante “meditativo”, entre otros rasgos fundamentales.

El análisis de estas lecturas y reescrituras, sumadas a la exploración complementaria e ineludible de las opiniones críticas de Gil de Biedma al respecto (dispersas en ensayos, prólogos, cartas, etc.), se articula como una continuidad de lo estudiado en el proyecto anterior. Todo ello permite avanzar en las coordenadas de un proyecto creador superador, a un tiempo, del tardorromanticismo confesional y de la poesía “social” más declamatoria, en una exploración del lenguaje poético que, en la España franquista se vuelve imprescindible para la formación de un nuevo lectorado y de unos nuevos poetas “futuros”, como quería Machado.

Referencias bibliográficas

- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Bajtín, Mijail (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cernuda, Luis (1971). *Historial de un libro*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Eliot, T. S. (1947). “La tradición y el talento individual” en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé: pp. 11-23.
- Eliot, T.S. (1932). *Selected Essays*. New York.

- García Montero, Luis (1984), "Jaime Gil de Biedma, el juego de leer versos", monográfico de *Olvidos de Granada*. pp. 50-55.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus: pp. 9-20 ("Introducción").
- Gil de Biedma (1980). *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
- Gil de Biedma (2002): *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escotado. El Aleph Editores, S.A., Barcelona.
- Gil de Biedma, Jaime (1985). "La imitación como mediación o mi Edad Media", en Francisco Rico ed. *Edad Media y literatura contemporánea*. Madrid: Trieste: 59-87.
- Gil de Biedma, Jaime (1998) [1982]. *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (2000). *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (2010). *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Edición Andreu Jaume. España: Lumen.
- Góngora, Luis de (1948). *Antología*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Guillén, Jorge (1950). *Cántico*. Primera Edición Completa. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Guillén, Jorge: "Carta a Fernando Vela", en de Lama, Víctor (2004) [1997]. *Poesía de la generación del 27: Antología crítica recomendada*. Anzos S.L. España.
- Kristeva, Julia (1981) *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Menéndez Pidal, Ramón (1979). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Paz, Octavio (1994). *La casa de la presencia: poesía e historia. Obras completas I*. 4a ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Persin, Margaret (1987). "Intertextual Strategies in the Poetry of Jaime Gil de Biedma", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. 11, No. 3 (Primavera 1987), pp. 573-590.
- Quevedo, Francisco de (1984). *Antología Poética*. Barcelona: Plaza & Janes.
- de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Romano, Marcela (2007). "La palabra moral de Jaime Gil de Biedma: una cuestión de formas", en *La nueva literatura hispánica*, 11.
- Soria Olmedo, Andrés (1985-1986). "Gil de Biedma, lector". *Revista Litoral*. Monográfico Jaime Gil de Biedma 163-165, Málaga.
- VVAA (1996) 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. Departamento de Educación y Cultura.
- Williams, Raymond (1997). "Tradiciones, instituciones y formaciones" en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península: pp. 137-142.