

# La teoría de la vanguardia en Jaime Gil de Biedma

Nora Letamendía<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Mar del Plata

noraletamendia@yahoo.com.ar

**Resumen:** Este trabajo propone un acercamiento al interés por la vanguardia española y la poesía pura por parte del poeta barcelonés Jaime Gil de Biedma (1929-1990) a través de la obra de Jorge Guillén. En *El pie de la letra*, libro que organiza su labor crítica concebida entre 1955 y 1979, y que refracta su significativa propuesta poética aportando líneas de pensamiento que problematizan referentes tradicionales del lenguaje lírico, se destaca un ensayo de 1960 titulado “*Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*” en el que advertimos su enfoque de lector crítico sensiblemente alcanzado por el mundo *objetivo* expuesto por el poeta. Allí, Gil pondera la vertiente “objetiva” del autor resaltando el sesgo intelectual de su poesía tan caro al autor de *Moralidades*.

**Palabras claves:** Poesía española - Teoría de la vanguardia - Jaime Gil de Biedma - Jorge Guillén.

Es sabido que la Generación del 27 ha combinado tradición y vanguardia: por un lado, asistimos a su gran admiración hacia los clásicos españoles, en los que convergen lo culto, en el rico tramado de metáforas en la figura de Góngora<sup>2</sup> y lo popular de canciones y romances. Por otro, al deseo de innovar, de abreviar en las nuevas tendencias procedentes del resto de Europa. Y no sólo lo advertimos en cuanto a la métrica, sino en el tratamiento de nuevos temas que, sumados a los ya tradicionales como la muerte o el amor, son tratados desde una óptica diferente pero sin acarrear una ruptura total con el pasado.

Sabemos que la obra de arte de vanguardia busca la fractura con la *institución arte*. Peter Bürger alude a este concepto, tanto en lo que se refiere al aparato de producción y distribución del arte, como a las ideas que, sobre el arte, dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia rompe con ambas instancias: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía o sea, la ausencia de función social. Para Bürger, la obra de arte de vanguardia: “violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad” (1987:140), desplegando lo estético en su “pureza”; presentando de fragmentos de la realidad, que sugieren discontinuidad e independencia.

Así como Francia toma distancia de la *institución arte*, España continúa su vínculo con ella, porque la vanguardia española, a pesar de algunos gestos innovadores

---

<sup>1</sup> Alumna de la Maestría en Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata. Tesis en instancia de finalización. Profesora en Letras. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. 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.

<sup>2</sup> Entre este grupo de poetas el uso de la metáfora se convirtió en un elemento predilecto como instrumento expresivo y el recurso literario más importante para expresar el contenido surrealista. Melchora Romanos, la destacada estudiosa del cordobés, rescata las distintas instancias del homenaje a Góngora, episodio insoslayable en la configuración poética del grupo de creadores, estudiosos y críticos literarios con clara conciencia reflexiva acerca de sus móviles estéticos.

y revolucionarios, no descarta la tradición, más bien la modifica, la reelabora, la celebra. No ha sido, según palabras de Aleixandre, “una Generación parricida” (Cano, 1982: 22) sino que en ciertas prácticas heredó, siguiendo a Juan Ramón Jiménez, el propósito de desnudez y pureza poéticas, de despojamiento argumental y anecdótico. Así, Jorge Guillén (Valladolid, 1893-Málaga, 1984) adhiere a la llamada poesía pura; una poesía depurada y conceptual, de gran condensación de significado, que exhibe un lenguaje elaborado y culto que busca sólo lo esencial, eliminando lo anecdótico o accesorio. Este tipo de poesía intenta alcanzar la esencia de las cosas, lo que permanece eterno e inmutable. Por ello es importante rescatar el concepto de “deshumanización del arte”, concepto desarrollado por el filósofo español José Ortega y Gasset en su obra del mismo título, que alude al arte y a la literatura de vanguardia surgida después de la Primera Guerra Mundial y que consiste en eliminar de esta nueva sensibilidad estética los ingredientes humanos y retener sólo la materia puramente artística. Así se pone en relieve el carácter fundamentalmente intelectual del arte nuevo, quizás el que más cundió en la mentalidad crítica de la época. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte, del cual Ortega indaga algunos de sus efectos sociales. Pero, al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente, sorprendemos en él un cariz opuesto de hastío o desdén, el desdén del artista que se emparenta con una cultura de minorías. La contradicción es patente e importa subrayarla. Ortega es tal vez, en palabras de Renato Poggioli,<sup>3</sup> el único escritor que ha afrontado la cuestión del arte de vanguardia como problema de conjunto (Poggioli, 1964:21).

Llegados a este punto sería necesario plantearse qué se entendió por *poesía pura* en la España de principios del siglo XX. La designación de “pureza” no alcanza, en la mayoría de los casos, la aplicación rigurosa a una noción de “poesía pura” en el sentido empleado en Francia. Tanto en Jorge Guillén, como en otros miembros de la Generación del 27, hablar de purismo es hablar de una re-interpretación de la tradición literaria española que propone una poesía intelectual, erudita, una elevación del arte mediante la estricta depuración de lo anecdótico y sentimental apoyándose en la reflexión artística y el sentido crítico. De acuerdo con esta premisa, no podemos obviar el reconocimiento y la admiración de estos poetas hacia el poeta de Moguer: “...si nos preguntamos a quiénes continuaban, a quiénes respetaban los poetas del 27, el nombre de Juan Ramón Jiménez viene en seguida a nuestro recuerdo” (Cano, 1982: 22). Su afán de desnudez y pureza poéticas, la actitud estetizante, el desdén por la poesía anecdótica, sentimental o realista es lo que heredaron, siguiendo a Juan Ramón, algunos miembros del grupo de poetas del 27.

Guillén se asienta en una poesía pura como un ejercicio de laboratorio, con reglas fijas; una poesía que él afirma “es matemática y es química”. Así, sostiene en su carta a Fernando Vela que “no hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviese el cuerpo poemático” (2004:96). Y admite en la misma carta que “poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía” o sea lo subjetivo (2004:96). Sin embargo, la modalización discursiva señala la dificultad de Guillén de sustraerse totalmente a lo subjetivo: advertimos la

---

<sup>3</sup> El crítico italiano, uno de los máximos referentes del tema, recoge en su ensayo diversas perspectivas: históricas, filosóficas, sociológicas, estéticas, críticas. Parte del estudio del arte de vanguardia como concepto histórico examinado bajo el concepto de revelación psicológica, como un hecho ideológico único que obedece a un optimismo, una realidad positiva de entusiasmo y exaltación, a veces de breve duración. La energía que irradia todo movimiento de vanguardia es la afirmación de un nuevo orden vital y cultural que rompe con el anterior. Poggioli define este principio de acción como una reacción o sublevación. A esta condición sociopsicológica de exclusión o rebelión, de anarquía cultural, de ruptura, una de las fases más importantes de toda la vanguardia, se la define como alienación.

presencia de indicadores que aportan subjetivemas y por esas fugas respecto del canon de la poesía pura se cuele el interés y el deslumbramiento de Jaime Gil de Biedma, quien se acerca a la vanguardia a través del poeta vallisoletano descubriendo la “inmediatez y reflexión” de su poesía.

En *El pie de la letra*, libro que organiza su labor crítica concebida entre 1955 y 1979 y que refracta su significativa propuesta poética aportando líneas de pensamiento que problematizan referentes tradicionales del lenguaje lírico, se destaca un ensayo de 1960 titulado “*Cántico*: El mundo y la poesía de Jorge Guillén” en el que advertimos su enfoque de lector crítico sensiblemente alcanzado por el mundo *objetivo* expuesto por el poeta (1980:75). Este estudio, según afirma Gil en una carta dirigida a Guillén donde deja constancia que este ensayo es a la vez la historia de sus lecturas de la obra y lo que ésta representó en su formación, ““es toda mi juventud” desde que en noviembre de 1949 vi un ejemplar del tercer *Cántico*, en el escaparate de una librería barcelonesa, hasta octubre de 1959, en que puse punto final al trabajo” (2010:212). En él, el barcelonés pondera la vertiente “objetiva” del autor resaltando el sesgo intelectual de su poesía tan caro al autor de *Moralidades*. Éste, polemizando con gran parte de sus contemporáneos, refutaría la concepción de la poesía de la generación del 27, con la excepción de la poesía de Guillén y Cernuda, cuyo magisterio en nuestro poeta ha sido indiscutible. En una entrevista concedida a Joaquín Galán admite haber estado poseído por *Cántico* (2002: 87), sobre todo en su estadio de formación como poeta. Así, en su estudio sobre Guillén, a quien define como fenómeno literario, relata su acercamiento al poeta cuando su archivo de lector en plena crisis adolescente abarcaba casi exclusivamente el Siglo de Oro, Garcilaso y Góngora fundamentalmente, el grupo de autores que incluía la *Antología parcial* de Gerardo Diego, por los que sentía una gran admiración, y el linaje francés, con las figuras de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry.<sup>4</sup> Al descubrir *Cántico*, en su edición de 1945 (su edición favorita por el equilibrio casi perfecto entre la forma y el significado de sus más importantes poemas), tiene la sensación de que está escrito para él, le hace abrir los ojos y mirar en derredor, lo ubica en el mundo habitual, lo enfrenta a un vocablo que lo hace salir de sí mismo, *objetividad*: “...cuando yo advertía que empezaba a perder el sentido de las cosas, que iba a caerme dentro de mí, tomaba *Cántico*. Y eso seguramente ocurría con frecuencia, porque durante meses y meses tuve el libro sobre la mesa” (1980: 79). Gil de Biedma sostiene que, de haber comenzado la lectura de Guillén por la edición de 1936, o la de 1928, cuyos poemas fueron escritos entre 1919 y 1936, no se hubiese producido la maravillosa conjunción con el poeta. La sensibilidad, los ánimos, las corrientes filosóficas y artísticas de la posguerra y la guerra civil impactan en esa tercera edición y en las siguientes, aunque Jorge Guillén señala la absoluta coherencia de las series en las que no se disocian positivos y negativos de esa visión unitaria. Y si bien en “Beato sillón” (1950: 235) Guillén admite que “el mundo está bien hecho” al tiempo que, en otro poema posterior, “Las cuatro calles” (1950:409), dirá que “este mundo del hombre está mal hecho”, seguirá siempre anclado en su postura celebratoria (Blecua, 2000:14). Así, exalta el goce de existir, la armonía del cosmos, la luminosidad, la plenitud del ser y la integración del poeta en un universo perfecto donde el optimismo y la serenidad dominan los diferentes poemas que componen el libro.

Al abordar la cuarta y completa edición de la obra, Gil de Biedma descubre el desplazamiento en ambos, en el libro y en él mismo: “Releer los cuatro *Cánticos* no me

---

<sup>4</sup> Evoca asimismo el efecto que en él produjo la lectura de Rimbaud, una experiencia que lo sacude, que lo descoloca, que lo deja “materialmente en cueros vivos”, revirtiendo sus anteriores predilecciones (“Rilke, con su cortejo de ángeles, saltimbanquis, lamentaciones y muñecas, se había convertido en un *snob* insoportable” 1980, 78).

desagrada. Más pesado será trabajar en los guiones de mis conferencias, para rehacerlos y ponerlos al día” (2000: 158). El *Retrato del artista en 1956* es testigo de la ardua tarea emprendida por Gil al afrontar la escritura de su ensayo sobre la poesía guilleniana. En su tercera parte, “De regreso en Ítaca”, se teje el derrotero de su elaboración, de los vacíos, de la dificultad en concentrarse, de las posibilidades de publicación, de la ruta epistolar con Guillén, a quien confía el deseo de encabezar los capítulos con citas de Mallarmé, Lewis Carroll y Machado en la voz de Juan de Mairena (adelantándose al mismo uso que Guillén les dará en *Clamor*). También se declara sorprendido por la edad “extraordinariamente tardía” (veinticinco años) en que Guillén comienza a definirse como poeta (2000: 222).

En el segundo capítulo de su estudio, Gil de Biedma se detiene en la abundancia de cosas que pueblan el mundo de *Cántico* asumiendo un rol esencial, definitorio: libros, trenes, flores, manteles, pájaros, sobre todo objetos de uso cotidiano, motivos poéticos de indiscutible *materia terrestre*.<sup>5</sup> Nada sería el sujeto, afirma Guillén, sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Antonio Blanch destaca la alegre exaltación guilleniana frente a las cosas y los objetos más sencillos, algo así como una contemplación ingenua y maravillada de la realidad que lo emparentaría con la estética cubista (1979:280).

Biedma posa la atención sobre el protagonista de esta poesía, que no es tanto el individuo como la persona. Con respecto a la realidad exterior, “la inmediatez y la reflexión” constituyen las claves que definen la actitud del personaje poético guilleniano. Inmediatez en el sublime gozo de ver, tocar, de entregarse, de sentir, de oír aun el silencio. Como una fotografía, las imágenes sensoriales de Guillén están movidas, a pesar de su exactitud. Reflexión, de los datos sensoriales en la conciencia, reflexión de la conciencia sobre sí misma. La inmediatez que nos ciega hace imprescindible un punto de alejamiento, de reflexión. Ambos polos juegan una incesante interacción.<sup>6</sup> En cuanto al hombre, en el centro de una red de relaciones, de las cosas entre ellas y de ellas con el hombre, se siente acompañado por las cosas, las usa cortésmente, respeta su otredad, le son imprescindibles, depende de ellas (“dependo de las cosas” dirá Guillén). Ese hombre no es para Guillén un individuo, sujeto de pasiones, sino más bien una persona (¿ser social?), o sea un hombre en tanto sujeto de relaciones. Plegadas a esa actitud simultánea de inmediatez y reflexión convocada por Guillén en su poesía se halla, en palabras de Biedma, la latente contradicción entre la plenitud, el gozo de ser, y la desazón por la certeza de dejar de ser algún día. Biedma subraya que, dentro del contexto de la décima, el mundo está “bien hecho”, por tanto los límites subjetivos de su proposición son nítidos pero, no obstante, señala la torpeza de Guillén al defenderse de los ataques que instalaban al poema como representativo del conservadurismo burgués. Asimismo, Gil rescata la palabra de T.S.Eliot respecto del único medio de expresar una emoción en el arte que consiste, según el poeta y crítico angloamericano, en el hallazgo de un *correlato objetivo*, es decir, “de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada” (1980: 159).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Concepto expresado por Gil de Biedma en su “Arte Poética”.

<sup>6</sup> Es probable que esta atracción por la sensorialidad guilleniana tuviera su correlato en los poemas eróticos biedmanos.

<sup>7</sup> En relación con lo que venimos trabajando, observamos en el pensamiento de Käte Hamburger que la relación lírica entre sujeto y objeto se distingue de la enunciación comunicativa, orientada hacia el objeto, porque esto no es, en su caso, finalidad sino ocasión ya que la enunciación lírica no trata de desempeñar

En lo que atañe al hombre como persona, como sujeto de relaciones, Biedma rescata en *Cántico* el amor concebido como la más alta y plena forma de relación personal, la visión de la amada descrita como paisaje: “¡Y qué frescura de lejanía por tu cuerpo, / claro cuerpo feliz/ como paisaje!” (“Más esplendor”, en *Cántico*, 402). El amor en Guillén no se estaciona en el tiempo presente, en el instante vivido, se orienta al futuro, lo compromete como un impulso biológico, como un instinto de conservación hacia la perduración del amor, hacia el “mañana necesario”, hacia el gozo de seguir siendo y de ser más. La amada se presenta, en palabras de Blecua, como creadora de un mundo nuevo que ennoblece y dignifica su posesión “hasta llegar a convertir todo el cuerpo en alma y ser boda purísima” (2000:42). Gil de Biedma reconoce en la poesía lírica una frecuente “temporalización” hacia el pasado; frente a la desengañada advertencia manriqueña- “si juzgamos sabiamente, daremos lo no venido por pasado”- opone la estimulante inversión del sentido temporal del poeta vallisoletano: “Los goces de ayer/ En labios con sed / Van por Hoy a Siempre” (“Los tres tiempos”, en *Cántico*, 41). A través del amor, los amantes de Guillén no solo se ubicarán en el centro del universo, sino también en el centro de la sociedad porque, según plantea Biedma, la vida cotidiana dibuja su dimensión histórica, los inserta en la vida civil, la paternidad, la filiación e incluso la creación poética: “El protagonista de la poesía guilleniana- sostiene- no es solo 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” (1980: 116). En este punto, es interesante remarcar el giro de la promoción del medio siglo, en la cual se integra Gil de Biedma, respecto de la relación entre la individualidad y la colectividad. Estos poetas realizan movimientos fundantes en lo que atañe a la voz enunciativa: así como la primera poesía “social”, al ir del *yo* al *nosotros*, había aspirado a la colectivización con el fin de incluir a todos, aun a aquéllos cuya voz era desoída, los poetas de los cincuenta, desandando el camino, trabajan la singularidad, con objetivos indudablemente diferentes a los de las poéticas de antes de la guerra. De este modo, diseñando una postura ética y estética que los define, ellos intentan representar al hombre en su diario vivir, con su intimidad, con su nostalgia, sin relegar lo real colectivo. Si bien el gesto ético de sus predecesores seguirá vigente, renunciarán a la retórica bélica para abordar un discurso irónico, satírico, crítico, intimista, en el que, en algunos, desde un marcado coloquialismo, se asuma la experiencia intransferible de cada uno.<sup>8</sup>

Biedma analiza lúcidamente la obra guilleniana deteniéndose en el papel de lo conceptual en la forma y su unidad, en la complicidad entre la inmediatez y la conciencia reflexiva. En el Coloquio que comparte con Barral, Marsé y Beatriz de Moura, nuestro poeta sostiene que “la poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el

---

ninguna función en un contexto de realidad, objetivo. A propósito de ello, la investigadora alemana sostiene que “la circunstancia de que el objeto no sea finalidad sino ocasión es el origen de la infinita variabilidad de la relación lírica entre sujeto y objeto, que por su parte condiciona el grado de dificultad de comprensión” (1995: 179). De este modo, en la esencia misma de la enunciación lírica está el que por ser enunciación haya de serlo de un sujeto y acerca de un objeto, aun si no es la finalidad teórica o práctica de la enunciación, e incluso aunque su realidad ya no sea reconocible, continúa siendo el punto de referencia que permite surgir una referencia de sentido, lo que abona las palabras de Hamburger: “Lo que esperamos saber y revivir a través de un poema no es una cosa, sino un sentido”(1995:181).

<sup>8</sup> Esta apuesta a escrituras cada vez más personales asume la exigencia de servirse de otro lenguaje poético que desnuda en muchos de ellos su carácter de artificio, de representación. Esta conciencia de falsificación impone en algunos, y especialmente en Biedma, la condición esencialmente ficticia de la persona poética, aun cuando su construcción esté, a menudo, imbricada con trazos en apariencia autobiográficos.

hecho, el objeto y la significación” e insta al poeta moderno a mostrar los límites de esa integración. Así, una vez expresos esos límites subjetivos, el poema será válido (2002: 63 /1980: 248). Para ejemplificar, Biedma plantea la polémica desatada por la ya citada décima guilleniana “Beato sillón”<sup>9</sup> con respecto a si el mundo está o no *bien hecho*.<sup>10</sup> El poema se abre con un apóstrofe en el que, a la vez, concurren una exclamación y una personificación: “¡Beato sillón!”, objeto cotidiano al que se le impone una cualidad humana: la beatitud, la felicidad, la bienaventuranza.<sup>11</sup> El texto, que ilustra la visión del primer Guillén como poeta deshumanizado y puro, convoca la presencia de impulsos elementales en estas líneas despojadas y rigurosas en las que la mera existencia del sillón ya produce una sensación de bienestar. “El objeto -afirma Ortega y Gasset- es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea” (1976: 48).

Antonio Blanch asume que cada poema de Guillén conforma una unidad lírica autónoma, sólida y concentrada, a la que resultaría engorroso sustraer una sílaba sin que esa arquitectura se derrumbe, ya que todo en él resulta necesario y nada tendría valor fuera de él. Además, afirma que no es la medida del verso la que define su ritmo, sino las múltiples relaciones de cada elemento con la estructura total, siendo de este modo esencial, el lugar en que se asientan las palabras dentro de la frase (1979:279).

Gil de Biedma, refiriéndose al poema guilleniano, en el último capítulo de su estudio rescata sus tres formas típicas: “poemas de la totalidad”, “poemas del objeto” y “formas tardías”. En los primeros, la realidad exterior se exhibe siempre vinculada al sujeto de la mirada. La vehemencia enumerativa que, de acuerdo con Gil, no es de ningún modo caótica, expresa la consideración de cada objeto indicado como forma o relieve de la unitaria totalidad real, presente también en la mirada del sujeto que ejerce la acción de mirar. “El poeta ha descubierto la subjetividad, el fuero mental o interno del protagonista, como factor determinante -juntamente con el lugar y el momento- del ámbito objetivo de esa situación de hecho a cuya verificación y formulación responde la acción del discurso” (1980: 172-173). Por ello, según sostiene el catalán, el poema guilleniano interactúa persistentemente entre la realidad sensible y la mental, “inmediatez y reflexión” que, en su constante alternancia, configuran la estructura del discurso.

En cuanto a los “poemas del objeto”, sin duda paralelos a la forma mencionada previamente, parecieran gestarse en la descomposición real en cosas, en enigmas; su discurso se encamina, en palabras de Biedma, “a la integración de la cosa aislada en un sistema de significaciones, dentro del cual aquella pierde su carácter enigmático” (1980:

---

<sup>9</sup> ¡Beato sillón! La casa/ corrobora su presencia/ con la vaga intermitencia/ de su invocación en masa/a la memoria. No pasa/nada. Los ojos no ven, / saben. El mundo está bien/hecho. El instante lo exalta/ a marea, de tan alta, /de tan alta, sin vaivén (235).

<sup>10</sup> Emilia de Zuleta rescata en ese orden del mundo guilleniano cómo esos versos sonaron a escándalo inaceptable entre quienes no captaron el sentido integral de su poesía (1981:186).

<sup>11</sup> Biedma destaca en el estilo guilleniano el léxico culto, el predominio del verso corto, la palabra exacta, desnuda y limpia, sin excesos en el uso de adjetivos, sin adornos retóricos, en la que la preferencia del estilo nominal intensifica la idea de estatismo e inactividad en el que se privilegia el gozo de ordenar un mundo visible. La abundancia de expresiones exclamativas e interrogativas, que transmite el asombro del poeta frente al conocimiento del mundo, se funde con la abundancia de términos abstractos dando cuenta del vínculo entre sensación y abstracción. “Los vocablos están, por así decir, siempre moviéndose-afirma Gil-llevan la huella de ese constante vaivén entre el dato sensible y la idea, y entre ésta y el objeto; a la par que designan y que significan, nos muestran, como en un trazo tenue, la trayectoria de la mente” (1980: 148). Porque el lenguaje manifiesta el pensamiento y la actividad de pensarlo ya que la palabra es proyección de un discurso mental. Y estas imágenes *movidas* que Biedma descubre en Guillén le advierten de las mutaciones de la perspectiva, de la actitud apoyada en el matiz del tono, jubiloso y exaltado o íntimo y ensordinado, dualidad que se expresa en la “inmediatez y reflexión” ya aludidas.

177). Así, el objeto tiende a quedar relegado a la esfera de un simple pretexto del discurso. El autor de *Moralidades* hace hincapié en los signos exclamativos que acompañan los versos: “ese pequeño ascenso en la temperatura afectiva-admite-refleja de modo admirable el instante en que el dato mental se superpone y aclara los datos sensibles” (1980: 180). En los “poemas del objeto”, quizás los más convocados por la memoria cuando evocamos la obra de Guillén, la insistente preponderancia del fuero mental acarrea una progresiva conceptualización y, entonces, la empresa verificadora de la mirada humana deviene incidente y argumento del poema.

Por último, en lo concerniente a las “Formas tardías”, típicas de la etapa final de *Cántico*, ingresarán composiciones extensas, silvas, serventesios, de corte netamente discursivo, divididas en tres o en cinco partes, a decir de Biedma, “muy trabadas en su desarrollo y nada elípticas en pensamiento ni en descripción” (1980: 184). Son piezas que se inician con la presentación de un determinado lugar o momento, continuando con un segundo segmento, extenso, más pausado, que puede ser lírico o a veces meditativo, desarrollando temas que el poeta considera implícitos en la situación ya consignada; para recalar en la última parte, ya modificada, iluminada por el lírico o meditativo intermedio. Así, la estructura se desliza por tres movimientos que remedan un concierto académico: rápido-lento-rápido. En las formas tardías, los pasajes reflexivos, antes fases discursivas de la acción protagónica y condicionados a ella, devienen simples acotaciones a cargo del poeta quien, fuera de situación, devela sus ideas, preocupaciones y comentarios. Este intento del poeta de interponerse entre el protagonista y el lector para proponer su visión poética del mundo y la insistencia en una tesitura narrativo-descriptiva motivan finalmente en Gil de Biedma la creencia de una “pérdida de virtud estética” en la poesía guilleniana: “De la poesía del pensar como actividad inmediata hemos pasado a una poesía del pensamiento -de un pensamiento que el lector no siempre suscribe-” (1980:187).<sup>12</sup>

Por último, en este sentido, es interesante subrayar el desplazamiento que se produce en la mirada biedmana respecto de ciertas contradicciones de esta poesía que él considera como “la muestra más cabal de la grandeza de su autor” (1980: 189). Estas conclusiones son registradas cuando el poeta de Valladolid ya se encuentra trabajando en *Clamor*, habiendo sido algunos de sus poemas ya publicados. Biedma no reniega del cambio producido en sus poemas, sino que ese cambio no haya sido todo lo completo como para continuar siendo el gran poeta que es. El catalán alude a la progresiva pérdida de vitalidad de una tradición poética moderna que, iniciada con Baudelaire, atraviesa Mallarmé, Rimbaud y extiende su vigencia hacia la poesía pura y el surrealismo y a los poetas formados en estos movimientos. De este modo, sostiene que la poesía del vallisoletano irrumpe por un lado, como “última encarnación viva” de una tradición que, gestada entre 1870 y 1930, ha sido el germen de la mejor poesía europea y, por otro lado, como un intento de superación no siempre logrado. Esta poesía contemporánea hunde sus raíces en una tradición cuya supervivencia, en palabras de Gil, quizás uno de los más lúcidos lectores de Guillén, e implacable crítico, ahora estorba, que no termina de entrelazarse en el mundo de la experiencia común. Pero ese distanciamiento no impide reconocer su marcada influencia, ni subrayar en la densidad de sus versos pautas de estilo, de voz y de visión que enriquecen su paso por la poesía contemporánea, todo ello sumado a una enorme admiración por el poeta: “De mí sé decir que me siento a la vez demasiado ligado y demasiado extraño a la poesía de

---

<sup>12</sup> Marta Ferrari observa la característica más destacada de la escritura del pensamiento en la que encuadra el pensamiento poético de Jaime Gil de Biedma, que radicaría en esa tensión entre lo emotivo y lo racional, en la manifiesta posibilidad de convertir la emoción en reflexión, la reflexión en emotividad (2010:10).

Guillén, precisamente porque su lectura y estudio ha constituido un factor esencial en la formación de mi conciencia histórica de escritor” (1980:191).

### Referencias bibliográficas:

- Blanch, Antonio. (1979). “La Generación del 27 y la estética cubista”, en Francisco Rico (ed), *Historia y crítica de la literatura española*. Volumen VII. Tomo 1: Época contemporánea: 1914-1939 / Víctor García de la Concha. Crítica.
- Blecua, José Manuel. (2000). Edición, prólogo y notas de *Cántico*, [1936]. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Bürger, Peter. (1987)[1974]0 *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cano, José Luis. (1982). *Antología de los poetas del 27*. Colección Austral Espasa Calpe.
- De Zuleta, Emilia. (1981). *Cinco poetas españoles*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ferrari, Martha Beatriz. (2010). "Notas sobre “poesía del pensamiento” en España," *Dissidences*: Vol. 4: Iss. 7, Article 6. Disponible en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss7/6>.
- Geist, Anthony. (1983). “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (abril-mayo).
- Gil de Biedma, Jaime. (1980). *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.
- 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. (2002). *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*. Prólogo y selección: Javier Pérez Escohotado. El Aleph Editores, S.A., Barcelona.
- 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.
- Hamburger, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Traducción de José Luis Arántegui [1957] Madrid: Visor.
- Ortega y Gasset, José. (1976). *La deshumanización del arte*. [1925]. Madrid: Revista de Occidente, S.A.
- Poggioli, Renato. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción de Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente.
- Romano, Marcela (2003) “La otra revolución: Debates del medio siglo español” [En línea]. Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Polémicas literarias, críticas y culturales. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.26/ev.26.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.26/ev.26.pdf).
- Romanos, Melchora. (2006). “De centenarios y homenajes: Cernuda y Góngora”, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Coordinadores Comisión de Homenaje a Ana María Barrenechea (R. Bein, G. Ciapuscio, N. Jitrik, E. Narvaja de Arnoux, J. Panesi, M. C. Porrúa, R. Rohland, M. Romanos), Buenos Aires, FF y L de la UBA – EUDEBA, 2006 (distribuido en mayo 2007), pp. 419-429, ISBN 10-9502-3-1522-7 y 13-978-950-23-1522-5.
- Romanos, Melchora. (2009). «El 27 y su proyección en el Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso”», en *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires. Estudios y documentación inédita*, Irma Emiliozzi (ed.), Valencia, CCEBA / Fundación Carolina de Argentina / Pre-textos, 2009, pp.105-120. ISBN 978-848-191-941-7.