

UN DIÁLOGO ENTRE PARES: COMPLICIDADES ENTRE
JULES LAFORGUE Y JAIME GIL DE BIEDMA

La importancia e influencia del poeta simbolista francés Jules Laforgue (Montevideo, 1860 - París, 1887) en la poesía contemporánea resultan contundentes. Los más convocados como receptores de ese ascendiente han sido Ezra Pound y T.S.Eliot, pero también fue recibido con suma atención por algunos integrantes de la literatura hispanoamericana: desde este lado del Río de la Plata, por Lugones, Güiraldes y Julio Herrera y Reissig, entre otros, y con gran interés en España de la mano de Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado. Su particularidad escrituraria, sobre todo en sus *Moralidades Legendarias*, se centra en la impronta coloquial y libre que, ligada a una ironía escéptica e irreverente que sirve de puente, se funde en un lenguaje literario elevado, creando de este modo una expresión moderna, amoldada a una nueva estética. Sus narraciones, contestatarias para su tiempo, dan entrada al humor y a la desacralización de figuras consagradas de la cultura y las letras, como los personajes de Shakespeare o los mitos griegos, hipotextos de los que se vale para desviarlos paródicamente y hacerles decir algo diferente a aquello que la letra evoca; en ese sentido, el mito convocado funciona como verdadero analista del universo social e individual de quien lo ha apropiado, revelando su visión del mundo. El arsenal mitológico siempre ha servido para canalizar un discurso, una voz, una palabra; sin embargo, en Laforgue, el uso del mito reivindica la pluralidad de escrituras. El investigador belga Jean-Pierre Bertrand afirma que la concepción del mito que recrea el poeta francés evoluciona en forma paralela a su esfuerzo por emanciparse de las voces, de los ronroneos líricos y de la herencia embarazosa de la poesía romántica, desposeyendo al mito de su valor modelizante y sacralizador.(1998,2).

Es importante señalar que su obra, fundamentalmente la publicada entre 1885 y 1887, surge en la década que consagra a J.K.Huysmans (*Au rebours*), a Paul Valéry y a Stéphane Mallarmé. A pesar de su origen, Laforgue es máspreciado por los poetas de la tradición anglosajona y española que en la propia lengua francesa. No obstante, Mireille Dottin-Orsini descubre un parentesco laforguiano en sentido inverso a las influencias citadas previamente, por ejemplo con Charles Baudelaire (el *spleen*, la enfermedad) y, además, sugiere que diversas obras de Gustave Flaubert han proporcionado sutiles hipotextos a relatos laforguianos: el comienzo *Stéphane Vassiliev* imita la célebre introducción de *Mme. Bovary*, *Herodías* y *Salammbó*, están debajo de “Salomé”, *Un coeur simple*, detrás de “Le Miracle des Roses”, *La légende de Saint Julien*, detrás de “Hamlet o las consecuencias del amor filial”. (1997,3).

Su estilo, recibido a través de T.S.Eliot y de Manuel Machado¹, impacta fuertemente en el poeta español Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990) quien, en su poemario

¹ Rafael Alarcón Sierra, en su libro *Entre el Modernismo y la Modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, rescata su poesía como uno de los mejores ejemplos para abordar la renovación de las convenciones ideológico-culturales de la época durante la primera década del siglo, así como la búsqueda de unas señas de identidad que permita la formación de una comunidad mental y artística acorde con su tiempo a través del diálogo con otros modelos estéticos desarrollados unas décadas antes en Europa- y particularmente en Francia- aparentemente ajenos a la propia tradición nacional. Asimismo, en su estudio “*El mal poema de Manuel Machado*”, Alarcón establece marcadamente las conexiones entre Jules Laforgue, Manuel Machado y Gil de Biedma revisando en ellos el interés por lo

Moralidades, expone la solemnidad de su palabra lírica perforada por un deliberado “juego de hacer versos” que, junto a la premeditada imposibilidad de instalarse en un registro único, alcanza con seriedad a desplegar su visión crítica y su compromiso social. Para ello, se valdrá ciertamente de versos libres que se adecuan al estilo coloquialista de la poesía social y, además de ejercitar el uso de la primera persona singular y plural, admitirá el diálogo, el discurso de una persona que se dirige a otra. Al convocar un lenguaje conversacional y colectivo, el catalán estará proyectando el habla del hombre común para comunicar su experiencia, esforzándose en dar el tono de voz adecuado a cada poema y usando a menudo frases hechas como rasgo de coloquialismo. Es importante subrayar que éste no se sustenta sólo en el intento de simular una conversación, sino también en el rescate de una oralidad que construye un uso peculiar de la lengua. Así, la poesía coloquial asume un ritmo que, más allá de lo poético, se vuelve un campo fértil en el que se proyectan imágenes y metáforas que aportan un efecto cotidiano a la escritura, cuya intención advertimos claramente en poemas como “Infancia y confesiones” (*Compañeros de viaje*, 54) o en “Intento formular mi experiencia de la guerra” (*Moralidades*, 130). En el primero, la circunlocución, rodeo de palabras que aportan energía y belleza al poema, acentúa el tono narrativo del discurso, lo matizan, lo nutren de detallismos y de imprecisiones que lo acercan a la conversación: “Cuando yo era más joven/ (bueno, en realidad, muy joven)”, o “Yo nací (perdonadme)/ en la edad de la pérgola y el tenis”. Observamos cómo el intento de fijar el recuerdo, junto a la indeterminación de los adverbios “algunos-a menudo-bastante-cierto”, acerca al personaje a una imitación del habla que procura traer a la memoria los detalles de la evocación, sosteniendo el ritmo en las pequeñas repeticiones de palabras.

El segundo poema citado se abre en el tono informal de una conversación (“Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no es extraño, puesto que a fin de cuentas/ no tenía los diez”) acentuado por el uso del adverbio modal que crea, junto al verbo en primera persona, un clima de intimidad que robustece la impresión de coloquialidad. En una reflexión desafiante e irónica, apoyada en aspectos autobiográficos e históricos, se “escucha” la voz del personaje adulto, centrada la mirada en la experiencia del personaje niño, que no sólo no sufrió, sino que, habitante de ese pequeño reino afortunado, fue feliz en su mundo protegido.

Así, Gil de Biedma, distanciándose tanto de los postulados románticos como de los poetas sociales que lo preceden, elige para expresarse un tono medio, crítico, reflexivo, que se desliza entre la excelencia de la forma, en “el buen ejercicio de tratar con el idioma” y el deliberado sesgo coloquial y lo hace en “renglones contados” que, como él mismo afirma, en una expresa voluntad de filiación con la tradición, sujetan la explosión emocional (*Moralidades*, 148).

El uso del habla cotidiana en su poesía, que el barcelonés, en un claro remedo de la estética laforgueana, explota hábilmente, se suma al recurso de la ironía. Dicho artificio no es simple clave retórica, sino actitud filosófica que insta al poeta a distanciarse de lo que la página escrita presenta como experiencia personal y que en realidad es un

urbano y la mala vida, la corriente dialógica, la ironía, el humor, el cinismo, el juego, la apropiación de vocablos extranjeros, el acercamiento a la canción popular, etc.

Quiero agradecer de manera especial la generosidad del Dr. Alarcón Sierra por las sugerencias y aportes realizados al presente trabajo.

simulacro. De este modo, de acuerdo a lo que expone el propio Gil de Biedma en *Las personas del verbo*, la palabra lírica se encadena al personaje imaginado con el propósito de crear una identidad como realidad poética: "...mi poesía consistió -sin yo saberlo- en una tentativa de inventarme una identidad". (1998:208). El poema permite al poeta a través de la abstracción y el distanciamiento concebir una identidad formal apelando al uso de diversas máscaras que se superponen al yo aural: "La literatura y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad... la literatura es un simulacro... cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre". (1980:246).

En lo que respecta al sustrato lúdico del poeta francés, en las *Moralidades Legendarias* es sumamente notoria su experimentación, apoyada en una interpretación libre de los modelos consagrados, objetos de culto asociados a escenarios familiares al lector, lo que le permite establecer con él una inmediata complicidad, en la que inserta su visión paródica jugada desde un cúmulo de efectos que sostienen su reescritura. Este ejercicio de proyección del mito literario desmonta su status de escena ejemplar al concebirlo como un palimpsesto. En ellos se inscribe una sucesión de referencias que, según ilustra el escritor e historiador francés Daniel Grojnowski, forman una especie de hojaldre textual en el que interfieren toda suerte de versiones, las que se leen registrando las que han precedido y programando otras por venir. (1998, 3)

La lectura de las *Moralidades Legendarias* revela que cada versión de un mito está atravesada por los lazos que mantiene con otras versiones a las que convoca aun sin saberlo, lo que impone la borgeana certeza de que no hay una sola versión: toda versión es versión de una versión, una variación e interpretación producidas hasta el infinito en la literatura. Los textos remiten a otros textos por alusiones más o menos visibles.

Esta complicidad intertextual ha incidido fuertemente en la estética biedmana. Acercado precozmente a la literatura occidental, tanto clásica grecolatina, como europea medieval y moderna, en lengua francesa e inglesa, Gil de Biedma, igual que Laforgue, se sirve de todo ese bagaje cultural como punto de partida de su propia tarea creativa, en forma de alusiones, citas, préstamos, dando a su poesía el componente básico de la conexión que sólo puede captar el lector iniciado. El poeta catalán inscribe teóricamente el fundamento de la imitación como procedimiento poético, como él mismo declara al insistir que escribe en función de lo leído: "Yo he experimentado con la tradición, con la imitación y con los temas". La construcción de Jaime Gil de Biedma como poeta lector se revela en *Moralidades* fundamentalmente por su sesgo evocativo, por las lecturas atesoradas, la apropiación de culturas que se manifiesta ya desde el título, rescatado, en clara consonancia con Laforgue, de la tradición religiosa. De este modo, a partir del recurso imitativo como estrategia escrituraria, en la que el más preciso exponente es el poema "Pandémica y Celeste" (143), cuyo cúmulo de citas y aportes intertextuales, funciona como "el mejor ejemplo del talento adaptador de nuestro poeta" (Rovira, 195), el barcelonés comparte con su precursor la nutrida enciclopedia cultural y el sesgo paródico que se manifiesta además, en el uso de moldes estróficos y palabras, frases y expresiones que operan como préstamos de otras lenguas manejadas por el poeta.

En el autor de las *Moralidades Legendarias*, el entramado técnico de la fórmula paródica opera sobre el relato mítico original en un ejercicio exploratorio del universo sonoro de la lengua. Éste se sirve de giros idiomáticos, tanto del español de su tierra

natal como del francés provinciano de su primera infancia en Tarbes, del francés parisino de su tiempo, del alemán, del inglés, lo que deriva en neologismos² e invenciones que se funden en un ritmo coloquial, con el peculiar simbolismo por donde asoman rasgos surrealistas, en un cruce irreverente entre el pastiche y la lengua literaria. Surgen también de la lectura ciertos rasgos: inventarios de fenómenos orales que recomponen la morfología de la voz, alteraciones grafo-fonéticas, refranes, frases nominales, paratextos y rimas³, en una voluntad de explorar el marco sonoro que constituye una marca de envergadura en su escritura.

Jules Laforgue, como hemos dicho, ha alcanzado el valor de un clásico y ha ejercido su magisterio sobre poetas fundamentales de todo el siglo XX. Traductor de Walt Whitman, introdujo en Francia el verso libre, en un claro acercamiento a la lengua oral que le permite desarrollar el monólogo hablado, en el cual, como advierte Anne Holmes, es posible el cambio de tono, de registro, de sentencias interrogativas o exclamativas y apelaciones al lector. Puesto que la longitud del verso sigue exactamente el soplo de la respiración del narrador, el flujo del pensamiento se encuentra directamente representado por la imagen que tenemos sobre la página, lo que nos da la impresión de un narrador que se dirige a nosotros y a menudo no ha encontrado aún su fórmula decisiva (1997,3).

Este efecto de oralidad y versolibrismo, magistralmente utilizado por Laforgue, tanto en sus *Moralidades Legendarias* como en sus *Complaintes*, refracta insistentemente en la poesía biedmana. Según manifiesta el propio Gil en su diario, el factor estructurante de su poemario está depositado en el énfasis, al cual se sujetan el ritmo, la extensión del verso y la sintaxis. Para lograrlo, el catalán se sirve del encabalgamiento, recurso con el que imita el ritmo de la conversación, dándole un tinte coloquial al poema y acercando el discurso al ritmo del habla. De este modo, se generan pausas en el desarrollo del verso que acompañan el flujo del pensamiento y esa fragmentación se asimila al acto de habla. Cortando el verso en una palabra clave, se la resalta, como advertimos, por ejemplo, en el ya citado “Infancia y confesiones” (*Compañeros de viaje*, 54): “Mi familia/ era bastante rica y yo estudiante” o “Algo sordo/ perduraba a lo lejos”. Las pausas reproducen el fluir del pensamiento del personaje y la fragmentación atrae la atención sobre los focos de interés marcados por el desplazamiento gráfico: “algunos años antes”, “como su nombre indica”, “y más allá continuaba el mundo”.

Además de la importante influencia de Walt Whitman, observamos que, en sus *Moralidades Legendarias*, Laforgue desarrolla una prosa tan poética que el receptor siente la poesía detrás de la prosa, ya que encuentra recursos como apóstrofes, paréntesis, enumeraciones, monólogos, soliloquios, paisajes, que le sugieren la evocación interior más que una narración simple:

En ese momento puede oírse, en medio de la noche espectralmente iluminada, cómo le aúlla a la luna un perro tan sobrehumanamente solitario que el corazón de nuestro Laertes (que se habría merecido, ahora que lo pienso, pero ya es tarde, ser el héroe de esta historia) se desborda, y desborda el inexplicable anonimato de su destino de treinta años. (97)

² Por ejemplo: *mesquinailleries* neologismo laforguiano formado por *mesquineries* (ruindades) y *railleries* (bromas).

³ Por ejemplo: “*Résignation sans compagon roquet, perroquet*”.

Asimismo, en la obra laforgueana, no sólo advertimos la experimentación narrativa en la integración de canciones populares o pastiches poéticos ideados por su autor en las *Complaintes*, sino también ideas sobre el ritmo que el poeta volcaba de sus investigaciones en el quehacer lírico. Por su parte, el crítico Henri Scepi reconoce que “la oralidad” de Laforgue, como fenómeno de la voz en y por la escritura, no puede ser disociada de los modelos que pueblan el campo de la cultura poética del siglo XIX, que supone “el concepto lingüístico de lenguaje clownesco, de espacio de fantasía, de humor dirigido hacia la forma y no contra ella”. (1997,5)

De su obra no sólo se extraen conceptos universales y clásicos, sino que también se puede leer la época: desgarrado grito impresionista, lúdico humorista que ironiza irreverentemente sobre moldes inamovibles e intocables, ejecutor de guiños románticos y de canciones populares o críptico surrealista que convoca a sus páginas quiméricas imágenes. Y es en este leer la época en que la coincidencia entre ambos poetas se estrecha ostensiblemente, ya que el peso del testimonio social de las *Moralidades* biedmanas estriba fundamentalmente en la articulación de un hablante poético que, como un cronista de su tiempo, refleja la realidad desde la perspectiva de ser burgués, un burgués que expone su contrariedad ante los privilegios de su clase, pero que no deja de pertenecer a ella. De este modo, la experiencia social que habita su obra será la “experiencia de ser burgués” y, desde ese lugar, será un sutil observador de la situación de su país, reflexionando sobre la posguerra, los presos políticos, el drama de los refugiados murcianos en la montaña, la “inmemorial pobreza de su patria”, la humillación de los vencidos, la censura. Todos bellísimos poemas que rescatan el genuino compromiso social del poeta, profundo y consciente, a menudo invadido por imágenes simbolistas, que lo aleja de la exaltación o de la expresión exhortativa de poéticas precedentes.

Es interesante señalar que el filólogo español Rafael Alarcón Sierra destaca en Laforgue una escritura simbolista sustentada en un confesionalismo antirromántico y “anticonfesional” que se sirve de prosaísmo, ironía, coloquialismo, trivialidad, cotidianeidad, histrionismo, bufonería, burla y que insiste en la negación nihilista de sí mismo, de su alienación y de su malestar, expresándose en un tono *naïf* y en ritmos dislocados, juguetones, agudos e ingeniosos. Además, Alarcón propone que “la desconfianza en la palabra hace que sean la autoironía, la intrascendencia del juego y la conciencia del simulacro los que otorguen paradójico valor a la poesía”. (A.L.E.U.A./15, 81). De este modo, insiste en la destrucción del lenguaje lírico elevado así como de su propio personaje poético al exponer en el poema una no-identidad, una falta de identidad y de significado que gira en el vacío de sí misma, lo cual, afirma, supone una poderosa carga de profundidad. Desde este punto de mira, Alarcón Sierra afirma que la tradición simbolista europea, que los modernistas españoles enriquecen, alcanza su plenitud tiempo después en figuras como García Lorca o Juan Ramón Jiménez. La mayor parte de las corrientes poéticas que se han desplegado en España desde 1936, insiste, siguen manteniendo vínculos con la tradición simbolista, incluso en el concepto de poema, agregando que: “no hará falta resaltar el *neosimbolismo* de los novísimos, el *modernismo* en tono menor de tantos poetas de los 80 y los 90, o el fenómeno de los nietos declarados de Manuel Machado, siguiendo una recuperación ya iniciada por Jaime Gil de Biedma”. (A.L.E.U.A./,78).

Revisando la obra del catalán, advertimos que uno de los procedimientos sobresalientes es la construcción de la imagen escénica.⁴ El aspecto fotográfico de los ambientes retratados, surge presentado como una postal: “Luego está la glorieta/ preliminar, con su pequeño intento de jardín/ ...la previsible estatua y el pórtico de acceso/ a la magnífica avenida,/ a la famosa capital” (*Moralidades*, 100). Estas imágenes se plasman no sólo en la descripción de los ambientes, sino en la evocación de experiencias vividas intensamente; son imágenes infantiles que se extienden a lo largo de una vida: “Y me acuerdo también de una excursión a Coca, / que era el pueblo de al lado,/ una de esas mañanas que la luz/ es aún, en el aire, relámpago de escarcha,/ pero que anuncian ya la primavera./ Mi recuerdo, muy vago, es sólo una imagen,/una nítida imagen de la felicidad/ retratada en un cielo (*Moralidades*, 131).

El hilo intertextual conecta visiblemente con uno de los puntos fuertes del poeta francés en la construcción de escenas como ámbito de configuración de la palabra, tanto como lugar de emergencia de la misma, como del espacio de sentido de la voz, en su contexto de producción como de recepción. La eficacia de Laforgue, según propone Jean-Pierre Bertrand, versa sobre el poder y la posibilidad de la palabra poética en un contexto finisecular saturado de discursos premoldeados y lugares comunes y, al hacerlo, la palabra toma sentido en función de una ocasión efímera, lábil y vagabunda, de acuerdo con su configuración escénica. (1997, 1). Así, el espacio desde donde el sujeto lírico se expresa se introduce en la escena y *habla*. Las marcas espaciales afianzan la palabra, que, a su vez, se modula en función del espacio. Por ejemplo, *Le Miracle des Roses* es una crónica del hábito, de la rutina, de la banalidad de una pequeña ciudad de provincia:

Y en esta pequeña y loca ciudad de provincias con su anillo de colinas y su cielo infinito del que tanto se quejan, esas efímeras femeninas no salen nunca de paseo sin interponer una sombrilla entre ellas y el Buen Dios. El comité de festejos funciona: noches venecianas, suelta de aerostatos (el aeronauta se llama siempre Kart Securius), tiouvivos para niños, sesiones de espiritismo y de antiespiritismo, todo ello amenizado por la magnífica orquesta de la localidad, que por nada del mundo deja de ir cada mañana al Balneario, a las siete y media, a tocar su obertura coral del día, y luego, a primera hora de la tarde, bajo las acacias de la Avenida (¡Oh, esos solos de la joven arpista enlutada, con su maquillaje pálido, que alza los ojos hacia el techo del kiosco para ver si la rapta algún exótico neurópata de alma tan temblorosa como su arpa!), y luego, de noche, ya con iluminación eléctrica obligada(¡Oh, la marcha triunfal de Aida a base de corneta de llaves, hacia las estrellas quiméricas e indudables!...). (104)

Allí se acumulan detalles de la vida estancada, el aburrimiento, el casino desierto (“en el pasado aún se jugaba en el casino”), tópico laforgueano tan insistente como la música de piano o de órgano que ya no se tocan (“Otra sala guarda en depósito un antiguo piano de cola-¡oh, baladas de Chopin, incurablemente románticas, otra generación más que habéis enterrado!”). Es de notar la copiosa referencia musical y el sentido paródico del decorado en esta *moralidad* en la que Ruth, la heroína, juega, sin saberlo, a la *femme*

⁴ Gil de Biedma, en su trabajo crítico sobre la poética de T.S.Eliot, de enorme peso en la obra biedmana, reconoce la presencia del *imagismo*, tendencia literaria inspirada en la idea de la utilización de la imagen certera y la palabra desnuda, sin preciosismos, para transmitir todos los matices de las categorías mentales. Allí afirma que “esa nueva forma de contacto con la realidad proviene de dos inmediatos maestros de Eliot: Jules Laforgue y Tristan Corbière”. (1980:20).

fatale y en la que la trama se apoya satíricamente sobre el milagro cristiano, pero también despliega una mirada sobre la función del narrador en el relato, quien inserta constantemente marcas narrativas, anticipa, matiza, introduce su perspectiva yuxtaponiéndola a la descripción detallada de los acontecimientos, los ambientes, los personajes, sin resolver ni explicar en qué consiste el inexistente milagro. Esta característica aleja totalmente la narración de cualquier resabio del Realismo y la instala a medias entre el Naturalismo y el Simbolismo ya que, si pretendemos una explicación global de todos los elementos del relato deberíamos bucear en las profundidades del inconsciente. Aquí radica la innovación laforgueana: al referirse al milagro del mismo modo que un vendedor de fantasías trata de convencer a sus clientes, el narrador ostenta la creencia de que se trata de una nueva versión del proverbial milagro. A la trama original, ha sumado un agnosticismo, un nihilismo y un escepticismo no exentos de humor y ha desplazado hacia su presente un retazo de la tradición cristiana medieval.

La huella teatral será una característica sumamente importante en las *Moralidades Legendarias*: el factor didascálico, la distribución en actos, los ya citados juegos escénicos, la alternancia dialógica, el monólogo. Desde este punto de mira, Elizabeth Surace, especialista en la teatralidad de la obra laforgueana, rescata en ésta la presencia de un enunciador, junto a un narrador que aparece “en filigrana”, a través de comentarios irónicos, bajo la estructura de una gran didascalia entrecortada por réplicas, aguzada por comentarios de un narrador ácido. El narrador-comentador parasita el relato, construyendo en él un campo de polémica, así el espacio textual funciona como espacio de tensión entre discurso y relato. (1997, 3). Estos niveles de enunciación lo podemos observar en “Hamlet”, el papel que representa el príncipe de Dinamarca, el narrador de la acción, que relata no sólo las acciones de los personajes, sino también, el momento de la escritura:

¡Oh, Kate, si supieras! Este drama no es nada, he tenido que concebirlo y elaborarlo en medio de repugnantes preocupaciones domésticas. Pero arriba tengo dramas y poemas, fantasías...

Comienza la obra, Hamlet se la sabe de memoria. Se concentra en experiencias de efectos de escena, anticipa el alcance de las frases ante un público de verdad, rumia algunos retoques...-quizás me he pasado un poco con los pasajes más imaginativos... (“Hamlet”, 93,94).

Este eco teatral, distintivo en la escritura laforgueana, resuena insistentemente en Jaime Gil de Biedma en lo que respecta a la instancia didascálica, muy presente en sus poemas, traducido en la alternancia dialógica frecuente. El poeta establece una conversación, un imaginario diálogo sin respuesta ilustrado sólo desde la impronta pronominal: “Os acordáis: Europa estaba en ruinas”, o “Despiértate. La cama está más fría”, o más aún: “Imagínate ahora que tú y yo/ muy tarde ya en la noche/ hablemos hombre a hombre, finalmente. Imagínatelo”. Llegados a este punto, sería útil detenernos en el uso del monólogo dramático, artificio creativo instalado en el origen mismo de la ficción y que consiste en la imposición de un personaje que, en primera persona, asume y despliega sus emociones, a menudo homologables a las del autor. El poeta, distanciándose del texto, construye una voz y se la ofrece a un personaje para mostrar los hechos desde adentro, provocando un efecto de inmediatez y objetividad. Joana Sabadell Nieto, refiriéndose a este procedimiento, rescata la función esencial de esta voz en el estudio de Robert Langbaum sobre el tema: “El significado último del poema será

para Langbaum, lo que el hablante, el personaje, revela y descubre sobre sí mismo a lo largo del texto, es decir la combinación de lo dramático y lo lírico. Lo que debemos entender es el hablante mismo.” (Sabadell Nieto, 17). Si bien los primeros monólogos dramáticos surgen en la Inglaterra decimonónica con Alfred Tennyson y Robert Browning, la técnica se ha irradiado hacia poetas como Ezra Pound y T.S.Eliot y, desde allí, ha acampado resueltamente en Jaime Gil de Biedma. La utilización de este procedimiento en la poesía consolida la superación del yo romántico, en estrecha comunión con el autor. Se trata de un artificio que atraviesa el vínculo autor real, autor implícito y lector para instalar un personaje en el que convergen las experiencias y las emociones que el poeta se propone exteriorizar. En el caso del catalán, su personaje imaginado acopia retazos del pasado restringiéndose a la esfera de lo íntimo en un movimiento especular que parte de su subjetividad, como advertimos en “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, de su último libro de poemas: “La historia es un instante preferido, / un tesoro en imágenes, que él guarda/ para su necesaria consulta con la muerte”. (*Poemas Póstumos*, 166).

En esta misma vertiente, también en su último poemario, el barcelonés llega al extremo de establecer un diálogo consigo mismo, en un efecto de desdoblamiento entre el poeta y su yo lírico en la forma de dos cuerpos marcados por la dualidad, el burgués honorable y la presencia amenazante del “embarazoso huésped” que lo mortifica, pero del que no puede desasirse. (*Poemas Póstumos*, 155).

En cuanto al virtuosismo formal de Jules Laforgue, otra importante innovación radica en la integración del verbo poético con los discursos sociales aportados por la economía, la medicina, la liturgia, el comercio, las referencias culturales, en una sutil articulación de incongruencias estético-lingüísticas:

Luego, en desorden: introitos que se hacen diluvios, kyries en caravanas sin agua, ofertorios en pleno marasmo, oraciones muertas de aburrimiento que han caído muy bajo, letanías facilitas, magníficats minuciosos, rabiosos misereres, y stabat de portal de Belén, todos junto a un aljibe donde se contempla Diana-la-Luna. (“Pan y la Siringa”, 217).

Destacamos en la formación personal del autor francés el condicionamiento de dos factores esenciales: la situación de perpetuo exiliado intelectual y su desbordante curiosidad artística y científica. En referencia a lo primero, advertimos que, muerto a tan temprana edad, vivió sus seis primeros años en Montevideo, y los seis últimos en Alemania (fue lector de la emperatriz Augusta); en cuanto a su inclinación por la indagación científica y artística, señala su interés por el darwinismo y postulados de botánica, zoología y cosmología, disciplinas que rescatamos en su obra. En cuanto a su formación filosófica, asoman en sus narraciones conceptos provenientes de la ética de Spinoza, del nihilismo de Schopenhauer, de la filosofía de Hartmann. Asimismo, su contacto con pintores impresionistas como Monet, Seurat y Pizarro y con los músicos belgas Eugène y Théophile Ysaÿe, le procuró un sólido sustento crítico que desplegó intensamente en su labor en la “Gazette des Beaux-Arts”.

Es importante rescatar estos datos biográficos para notar que la innovación de su escritura no surge sólo de su talento, sino que también se suma su formación y archivo culturales y por ello se sostiene en el uso consciente de las formas, los códigos y los

textos de la tradición. Su voluntad creativa no emerge de una visión o de un flujo alucinado, sino de una insistente indagación de su bagaje estético y literario. Así, en sus *Moralités*, vincula la fórmula narrativa del *pastiche*, proveniente de las parodias de Offenbach, y la búsqueda detallista de la escritura artística característica de J.K.Huysmans. Su experimento narrativo oscila entonces entre el espacio de lo festivo, del género bufo, de la desacralización de íconos culturales consagrados y el territorio de la creación meditada de una escritura de gran valor expresivo y de refinamiento estético y, de este modo, puede servirse de la lengua como vehículo formal para volcar la interioridad psicológica.

Estos detalles de la vida del simbolista francés, los viajes y la curiosidad en el saber, son de una inmensa importancia en el parentesco estético entre ambos poetas. La vasta enciclopedia biedmana asoma desde las influencias traducidas en forma de citas, alusiones, huellas formales y conceptuales rescatadas desde la literatura francesa, anglosajona, española medieval, áurea y contemporánea, pero también impacta en las reflexiones que, como ensayista, desnuda en sus trabajos.

El crítico Daniel Grojnowski, en su fecundo análisis de la obra laforgueana, destaca la inserción de sus escritos en una tradición de oralidad que no implica improvisación. Hablar de oralidad en la obra de Laforgue, afirma, es referirse a un cierto espacio cultural de salones, monólogos, poesía leída, interpretación de canciones, o sea, toda una literatura de la época procedente de una oralidad real o virtual por la cual el relato simula la relación de voces vivas. El crítico rescata un componente polifónico que refiere menos al ejercicio de la oralidad que a las implicaciones del sujeto hablante. Sin duda podemos distinguir al narrador de las *moralidades*, quien construye su voz con una pluralidad que lo hace a menudo indiscernible, tratando de unificar la diversidad de sus referencias por una coloración irónica relativamente homogénea. La elaboración de su propia voz es concertada, ensayada en la duración, diversificada según el destinatario.(1997).

Asimismo, la lectura de sus páginas nos coloca ante la resignificación de temas poéticos tradicionales y el ingreso de ritmos que resuenan desde la palabra coloquial y prosaica en un discurso en donde el humor y la ironía son convocados insistentemente. En un maravilloso juego paródico, Laforgue retoma un género medieval, la *complainte*, en donde el protagonista es un ser infortunado, y le adosa referencias diversas, textos literarios de la época, canciones populares, recursos de filosofía oriental y, desde ese molde, en actitud osada e irreverente, vuelca elementos y circunstancias que componen su experiencia íntima, su universo personal.

Esta permeabilidad entre una matriz estrófica medieval 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 reflexiona 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).

Así, el barcelonés asume en su poema “Albada” (*Moralidades*, 93), la inclusión de un estereotipo de la lírica europea medieval que pervive en algunas piezas literarias posteriores: la separación de los amantes al amanecer.⁵ 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. Apoyándose en el tópico del espacio urbano como lugar de la experiencia, 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:

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

En el escenario urbano, los amantes, al llegar el día, no estarán entristecidos por la separación, sino por tener que afrontar el peso del trabajo; no escucharán el arrullo de las aves, sino los ruidos de la calle y los pasos que retumban desde la galería para comunicar el final del turno.

A modo de conclusión, será oportuno destacar que, al espigar insistentemente las estrategias discursivas de ambos poetas, hemos podido advertir que los puntos de contacto son sólidos y elocuentes. El simbolista francés, cuya innovación escrituraria abarca lo formal, lo temático y lo conceptual, habita la obra de Jaime Gil de Biedma en cuanto a la irreverente desterritorialización de los espacios sagrados del canon, en el trabajo insistente con la palabra, medida, calculada, “en renglones contados”, en la construcción de escenas, en el verso dialogado, en la inclusión del gesto coloquial y paródico desde donde se ostenta un lazo cómplice con el lector, convocado en una

⁵ Ateniéndonos al nexo que el crítico Rafael Alarcón Sierra reconoce entre los autores, será útil revisar “La canción del alba”, de Manuel Machado, en la que el sevillano desarrolla en un tono amargo y prosaico el tema universal de la albada, trastocándolo enteramente y alejándolo de toda idealización posible. (2008:237).

lengua cuidada, pero próxima al efecto del habla común. En ambos autores, la excelencia, lejos de ser fruto de la inspiración, proviene de la obstinada voluntad de experimentación con el lenguaje, resultado “de mucha vocación y un poco de trabajo”. Pero, fundamentalmente, la coincidencia se celebra en la intención autoral de sugerir una escritura seriamente lúdica, como un juego, como “el juego de hacer versos/... que acaba pareciéndose/ al vicio solitario”.

Fuentes:

Gil de Biedma, Jaime (1982, 1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.

---- (1980). *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.

---- (1985), “La imitación como mediación o mi Edad Media”, en Francisco Rico ed. *Edad Media y literatura contemporánea*. Madrid: Trieste.

Laforgue, Jules (1975). *Antología poética*. Madrid: Editora Nacional.

---- (1994). *Moralidades Legendarias*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Bibliografía consultada:

General:

Alarcón Sierra, Rafael “Valores Simbolistas en la Literatura Española del Primer tercio del Siglo XX”, en A.L.E.U.A./15.

---- (1999) *Entre el Modernismo y la Modernidad: La poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Diputación de Sevilla, España.

---- (2008) *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Sobre Jaime Gil de Biedma:

Puig, Joseph, “La ciudad en *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma”, en *Argos* (extraído de Internet).

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

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

Rovira, Pere (1986). *La Poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.

Sabadell Nieto, Joana (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: PPU.

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

Sobre Jules Laforgue:

Balakian, Anna (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A.

Bertrand, Jean-Pierre (1997) “La scène des complaints” en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

---- (1998) “Petite mythologie portative” en *Vortex N°2 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

Dottin-Orsini, Mireille (1997) “«Trop long à raconter... » en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*

Grojnowski, Daniel (1997) “Jules Laforgue: spectacle et oralité” en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

----- (1998) “Jules Laforgue et les usages du mythe” en *Vortex N°2 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

Hiddleston, J.A. (1998) “Laforgue et les épigraphes de Hamlet” en *Vortex N°2 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

Holmes, Anne (1997) “Oralité et Vers Librisme” en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

----- (1997) “Un témoignage anglais sur Jules Laforgue à la cour de Berlin” en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

----- (1998) “Hamlet de Shakespeare au risque de Laforgue” en *Vortex N°2 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. (1994) Prólogo y Traducción de *Moralidades Legendarias*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Scepi, Henri (1997) “Voix du mètre et voix du sujet” en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*

Surace, Elizabeth (1997) “Entre théâtre et théâtralité” en *Vortex N°1 La revue de l’Association Jules Laforgue*.

----- (1998) “Mythe du théâtre et théâtralité du mythe dans *Moralités Légendaires* en *Vortex N°2 La revue de l’Association Jules Laforgue*.