



Compañeros de viaje (1959)
El primer Jaime Gil de Biedma

T e s i s
que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
p r e s e n t a

Álvaro Álvarez Delgado
Asesor: Dr. James Valender

México, D. F.

Octubre, 2009.

A Coco y Pepe, mis padres,
por todo.

A la memoria de
Carmen Lilianne Marin,
J. Arturo Lara Hernández
y Juanita Dobermanky, mi abuela.

AGRADECIMIENTOS

Si “ser un escritor lento sin duda que tiene sus inconvenientes”, ser un tesista lento también los tiene: el trabajo de titulación puede volverse algo eterno en el tiempo y en el espacio. Varios años y diversas geografías hacen que la memoria y el olvido dialoguen y lleven a un conmovedor inventario existencial. Sin afán de pretender ser exhaustivo, los nombres que aparecen en la siguiente *tabula gratulatoria* pretenden ser un pequeño y nunca suficiente reconocimiento a varias de las compañías que, de una u otra manera, contribuyeron a que este tránsito llegara a buen término. Así, quiero agradecer a todas y cada una de las siguientes personas, por las causas que en cada caso hago saber.

A todos y cada uno de mis profesores de El Colegio de México, muy particularmente a Rose Corral, Aurelio González, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Yvette Jiménez de Báez, Rafael Olea, Martha Lilia Tenorio, Martha Elena Venier y Antonio Carreira; espero que sus memorables enseñanzas hayan quedado manifiestas, de alguna u otra manera, en las páginas que siguen.

De Brown University, donde tuve oportunidad de localizar algún material de gran valor para esta tesis, me gustaría agradecer las siempre gratas conversaciones y consejos de tres pilares del Departamento de Estudios Hispánicos: José Amor y Vásquez, Enric Bou y Geoffrey Ribbans.

A tres de los cinco grandes lectores que tuvo esta tesis, antes de llegar a su estado actual: Martha Lilia Tenorio, Enric Bou y César Núñez.

A mis compañeros de viaje, o de la promoción 1999-2002, la número 13 del Centro de Estudios Lingüístico Literarios de El Colegio de México; quiero expresar mi agradecimiento muy especial por todo lo que hemos vivido, a cuatro grandes amistades que también le debo a El Colegio: Jessica Locke, Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, Antonio Cajero y Sergio Ugalde, así como a Elena Madrigal. Ustedes ya saben por qué.

A los ángeles guardianes del CELL: Griselda Rayón, Jose Camacho, Oliva Damián y Blanca Estela Pérez, quienes siempre mostraron un gran interés en ver terminada esta tesis.

A Alejandro Rivas, sin cuyas orientaciones bibliográficas y agradables conversaciones me habría perdido en un mar de fuentes y citas.

A dos buenas amistades de Ese Lugar: Griselda Gómez (en cuya oficina de la Escuela de Bibliotecología redacté buena parte de esta tesis) y Rodolfo Covarrubias, por su atenta escucha de varios momentos de mi relación con Gil de Biedma (entre algunas otras, claro).

A Adolfo y Marie Castañón, por su siempre grata amistad.

A Agustín Mercado, otro de los cinco grandes lectores con que contó esta tesis. Gracias por haberla leído con tanto cuidado; también quiero agradecerte por tu amistad, vivencial y literaria, así como por Auden y Eliot, entre muchas otras cosas. Ya lo he dicho y lo sostengo: eres muy buen amigo.

A Thais Díaz-Montalvo y Cristina Suárez Gómez: por su amistad, su complicidad y sus consejos, así como por su ayuda en localizar algunas de las fuentes que fueron de suma utilidad para que la tesis llegara a buen término.

A Freja Cervantes: por su sugerente amistad, por sus recomendaciones editoriales y por haberme abierto las puertas de su casa... y también por Annie.

A José Luis Martínez Suárez y a Ricardo Azamar. Al primero, por haber confiado desde hace ya casi 20 años en todas las locuras en que me he embarcado; por haber comenzado siendo un profesor y por haberse transformado en un maestro y en un amigo. Al segundo, por ser un apoyo constante en momentos complicados.

A Alejandro Higashi: como bien lo sabes, eres el causante principal de que haya llegado hasta este punto... y te lo agradezco, aunque no tanto como agradezco tu amistad durante ya casi 20 años; si bien es cierto que tu nombre no está en las dedicatorias, sabes de tu sitio ahí. Gracias.

A César Segura Gómez, por nuestra accidentada y sólida amistad durante ya casi 20 años.

A Manuel Sol Tlachi, por su apoyo incondicional en ésta y otras labores académicas.

A mis hermanos, muy particularmente a Vannia, por tu amistad y por tu complicidad; eres el hermano que me gustaría volver a tener... y también a Bibi, mi canina adoración de largas orejas y agudo ladrar, por haber estado al pie del cañón, literalmente, en muchas horas de redacción de este trabajo.

A Jorge Durán Cabañas: por nada (que tú ya no conozcas).

And last but not least, al Profr. James Valender, por ser el alma de esta tesis que estuvo dirigiendo con magisterio y paciencia ejemplares, durante algo así como seis años; aunque suele ser un lugar común, quiero decir que sin su ayuda moral y material, este trabajo recepcional no habría existido. Él fue el primer y más grande lector que pudieron haber tenido las líneas que siguen; por esto y varias cosas más, muchas gracias.

ÍNDICE

I.	Introducción	1
II.	<i>Compañeros de viaje</i> . Edición crítica	17
III.	Comentarios estilísticos a <i>Compañeros de viaje</i>	103
1.	Ayer	105
	a) Amistad a lo largo	105
	b) Las afueras I	117
	c) Las afueras II	126
	d) Las afueras III	132
	e) Las afueras IV	139
	f) Las afueras V	158
	g) Las afueras VI	164
	h) Las afueras VII	169
	i) Las afueras VIII	181
	j) Las afueras IX	190
	k) Las afueras X	196
	l) Las afueras XI	209
	m) Las afueras XII	216
	n) Comentarios generales a “Ayer”	220
2.	Por vivir aquí	235
	a) Arte poética	235
	b) Idilio en el café	248
	c) Aunque sea un instante	262
	d) El paso del tiempo	275
	e) Muere Eusebio	295

f) Noches del mes de junio	309
g) Vals del aniversario	323
h) Infancia y confesiones	339
i) El arquitrabe	357
j) Los días y el trabajo	368
k) Ampliación de estudios	388
l) Las grandes esperanzas	409
m) De ahora en adelante	425
n) Comentarios generales a “Por vivir aquí”	441
3. La historia para todos	465
a) Los aparecidos	465
b) El miedo sobreviene	483
c) La lágrima	491
d) Por lo visto	515
e) Piazza del Popolo	524
f) A un maestro vivo	537
g) Desde lejos	542
h) Canción para ese día	565
i) Comentarios generales a “La historia para todos”	573
IV. <i>Compañeros de viaje: una visión de conjunto</i>	589
V. Bibliografía	605

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Jaime Gil de Biedma y Alba (Barcelona, 13 de noviembre de 1929 - 8 de enero de 1990) es el creador de una obra poética conformada por alrededor de un centenar de poemas que, reunida casi en su totalidad bajo el título *Las personas del verbo*, en los últimos años ha ido despertando el interés tanto de la crítica especializada como del público en general. En las páginas de la presente tesis el lector encontrará una edición crítica de *Compañeros de viaje*, su primer poemario, publicado en 1959, así como un estudio del libro en su conjunto. Como introducción a la tesis, se ofrece en las páginas que siguen una semblanza biográfica de este autor; un resumen de la recepción crítica de que ha sido objeto su poesía y, como último punto, un comentario sobre los propósitos perseguidos al llevar a cabo esta edición.

SEMBLANZA¹

¹ La siguiente semblanza es necesariamente esquemática. La persona interesada en abundar sobre el tema puede recurrir, entre muchos otros textos: al *Diario del artista seriamente enfermo* (1974, 1991); a *Conversaciones*, una selección de entrevistas hechas a Gil de Biedma a lo largo de los años, recopiladas por Javier Pérez Escotado (2002); así como a otras entrevistas de interés no reunidas en este último libro, como es el caso de “Memoria, experiencia, poesía. Entrevista con Jaime Gil de Biedma”, publicada por Danubio Torres Fierro en 1992. Entre otros estudios valiosos al respecto, cabe destacar la introducción de Shirley Mangini González a la antología de poemas editada por ella bajo el título de *Jaime Gil de Biedma* (1980); la monografía sobre *La Escuela de*

Aunque la familia de Jaime Gil de Biedma pertenecía a la alta sociedad castellana (Santiago de Alba, abuelo materno del poeta, fue Ministro de Marina, Instrucción Pública y Bellas Artes, de Gobernación, de Hacienda y de Estado durante el reinado de Alfonso XIII), por motivos de trabajo Luis Gil de Biedma y Becerril, el padre del autor, hubo de fijar su residencia en Barcelona, donde se localizaban las oficinas centrales de la Compañía General de Tabacos de Filipinas, negocio de los Gil de Biedma. La infancia del poeta transcurre durante los horrores de la Guerra Civil, motivo por el que la familia se ve forzada a mudarse a Nava de la Asunción, un pueblo en la provincia de Segovia; Nava, junto con Barcelona, habrían de influir notoriamente en la configuración de una mitología familiar que Gil de Biedma recrearía en diversas etapas de su producción literaria, una mitología en que también habrían de figurar la madre, las hermanas del poeta y dos de sus empleados domésticos, Modesta y Eusebio.²

Los años universitarios del poeta transcurren en Barcelona y en Salamanca, ciudades en las que estudió derecho; después disfrutó de una breve estancia en Oxford, Inglaterra, donde cursó una especialización en economía. En su ciudad natal trabajó amistad, entre otros, con Carlos Barral, José Agustín y Juan Goytisolo, Ángel González, Joan Ferraté y Gabriel Ferrater, Alfonso Costafreda y Juan Marsé; la mayoría de ellos se

Barcelona, de Carme Riera (1988); y la biografía *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, de Miguel Dalmau (2004). Para evitar sobrecargar estas notas, aquí y en adelante se identifica cada cita de forma abreviada; la ficha completa aparece en la Bibliografía al final de esta tesis.

² Para el caso específico de *Compañeros de viaje*, las hermanas Gil de Biedma (Marta, Carmen, Blanca, Ana María y Mercedes) y Eusebio cobran una singular importancia, toda vez que el poeta les dedica a ellas el poema “Muere Eusebio”, inspirado justamente en la muerte de este sirviente. Aunque el autor nunca dedica un poema a su madre, algunos aspectos de la relación entre ambos pueden rastrearse en el *Diario del artista seriamente enfermo* y en algunas de las entrevistas hechas a Jaime Gil de Biedma. En cuanto a Modesta se refiere, el poeta le dedica el poema “Últimos meses”, incluido en *Poemas póstumos*.

identifica con lo que años después se conocerá como la Escuela de Barcelona y que, por conducto de la editorial Seix Barral, habrá de impulsar y renovar la literatura hispánica durante la década de los sesenta. En el ínterin, inicia relaciones también con escritores e intelectuales consagrados, ya fuera residentes en España o exiliados, como Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Alberto Jiménez Fraud, Natalia Cossío, María Zambrano y Luis Cernuda, entre algunos otros. Al igual que sucede con diversos episodios de su infancia, distintos momentos y anécdotas de este periodo serán trasladados al plano literario. Y no solamente por Gil de Biedma, sino también por varios de los integrantes de dicho grupo.³

1949 es el año en que, según Shirley Mangini,⁴ Jaime Gil de Biedma comienza a escribir poemas y, según esta misma autora, al año siguiente es cuando el poeta experimenta la crisis del fin de la adolescencia, que tan trascendental habría de resultar para su producción literaria. Esta crisis coincide con su estancia en Salamanca, en el Colegio Mayor Hernán Cortés, en donde permanece hasta 1951, que es cuando regresa a Barcelona y cuando traba amistad con el grupo de la revista *Laye*, donde en 1953 publica sus primeros trabajos literarios. En 1955 ingresa a la Compañía General de Tabacos de Filipinas, de la que con el tiempo llegará a ser secretario general; a raíz de este trabajo, realiza frecuentes viajes a Manila. Un año después de su ingreso a la Compañía, se enferma de tuberculosis, lo que lo obliga a permanecer recluso en la casa familiar de Nava de la Asunción. En estas circunstancias redacta el diario que verá la luz dieciocho años después, bajo el título *Diario del artista seriamente enfermo*. Entre 1956 y 1958 escribe la mayor parte de los poemas

³ Véanse al respecto, entre otros trabajos, las *Memorias* (2001) de Carlos Barral, constituidas por los libros *Años de penitencia* (1990), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988); así como *Carajicomedia*, de Juan Goytisolo (2000) y *Estrategias sagradas* (2001), de Danubio Torres Fierro. (Aunque el uruguayo Torres Fierro no pertenece a la Escuela de Barcelona, en este libro presenta un buen retrato de Gil de Biedma, tal y como lo conoció en esa ciudad, durante los años sesenta y setenta.)

⁴ En el citado libro *Jaime Gil de Biedma*, pp. 199-200.

que integran *Compañeros de viaje*, que habría de aparecer en septiembre de 1959. En este último año, además de comenzar a trabajar los versos de *Moralidades*, su segundo y penúltimo poemario, acompañado por sus amigos, Jaime Gil de Biedma emprende diversas actividades políticas y de promoción literaria: asiste al Homenaje a Antonio Machado que se celebra en Collioure, Francia, con motivo del XX aniversario de la muerte de este autor; participa en la polémica “poesía como comunicación y poesía como conocimiento”; da una lectura de poesía en el Ateneo de Madrid, en compañía de Carlos Barral y José Agustín Goytisolo; y ayuda a promover la polémica antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, que verá la luz en 1960, bajo la autoría de José María Castellet.

Durante la década de los sesenta, Gil de Biedma se entrega a diversos tipos de actividades literarias que en este primer momento logra combinar satisfactoriamente con sus labores en la Compañía General de Tabacos de Filipinas. Más adelante, durante las dos décadas siguientes, estas responsabilidades lo acaparan y contribuyen a un notorio descenso en su producción poética; de hecho, entre 1968 y 1975 sólo escribe unos ocho poemas. Es a partir de la década de los ochenta cuando la obra de Gil de Biedma comienza a ser reconocida tanto por el público en general como por la crítica especializada, lo cual se evidencia en el creciente número de entrevistas, artículos y estudios acerca de su obra que aparecen en revistas literarias y académicas, publicadas tanto en España como en diversos países de habla hispana. Por desgracia, a mediados de los años ochenta el poeta se contagia del Virus de Inmuno Deficiencia Humana. Viendo menguar sus capacidades físicas e intelectuales, el poeta decide encerrarse en su casa, donde muere a principios de los años noventa.

En cuanto a su actividad literaria se refiere, y aunque Gil de Biedma es considerado principalmente como poeta, no fue ésta la única faceta que desarrolló; paralelamente a su

labor poética (la cual comento en detalle líneas más adelante), se desempeñó como guionista cinematográfico, editor, traductor, diarista, ensayista y crítico literario, aspectos que, aunque son poco conocidos, están lejos de ser sumamente valiosos para comprender mejor los intereses culturales de nuestro escritor.

En su labor como guionista cinematográfico, co-escribió con Jaime Camino y Juan Marsé un guión titulado *Tocar el piano mata* (1972). Como editor, se tiene noticia de al menos dos títulos publicados bajo su cuidado: *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesías*, de José de Espronceda (1966) y *Que estás en la tierra...*, una antología poética de Gloria Fuertes, seleccionada por el mismo Gil de Biedma (1962). Se sabe que entre 1973 y 1982 Gil de Biedma trabajó en el proyecto de editar y traducir una amplia selección de las cartas del poeta inglés Lord Byron; si bien no llegó a terminar el proyecto, la selección que preparó fue traducida y editada por Eduardo Mendoza, bajo el título de *Débil es la carne. Correspondencia veneciana (1816-1819)* (1999). En su faceta traductora, Gil de Biedma trasladó al español *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot (1955); *Goodbye to Berlin*, de Christopher Isherwood (1967) y, en colaboración con Carlos Barral, también tradujo al español la adaptación que hiciera Bertolt Brecht de *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra*, de Christopher Marlowe (1983). También tradujo varios poemas, principalmente de lengua inglesa, si bien hasta la fecha estas versiones no han sido recopiladas.⁵ Como diarista, se tiene noticia de que en diversos momentos de su vida redactó varios textos correspondientes a este género; sin embargo,

⁵ Como ejemplo de lo anterior, y por citar sólo un caso, remito a la traducción que hizo Gil de Biedma de “A un poeta español”, un poema de Stephen Spender, dedicado a Manuel Altolaguirre, y publicado en *Caracola. Revista Malagueña de Poesía* (Málaga) 90-94, 1960, pp. 119-121.

sólo ha visto la luz pública *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), relativo al año 1956, reeditado póstumamente bajo el título *Retrato del artista en 1956* (1991).

La actividad crítico-ensayística de Gil de Biedma, quizás sea su faceta más conocida, luego de la poética. De 1952 data un trabajo titulado “Pedro Salinas en su poesía”, que fue muy probablemente el primer ensayo suyo en publicarse. Su trabajo crítico más extenso fue *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, que vio la luz en 1960, si bien el poeta lo empezó a redactar en 1950, volviendo a él esporádicamente a lo largo de esa década y, en 1956, como queda asentado en varias páginas del *Diario del artista seriamente enfermo* le dedica buena parte de su tiempo. Junto con la mayor parte de su obra ensayística, este estudio sobre Guillén fue recogido, aunque incompleto, en *El pie de la letra*, un libro publicado en 1980, que tuvo una segunda edición ampliada en 1994.

Si bien Gil de Biedma comienza a escribir poesía, como ya se señaló, hacia 1949, se da a conocer por primera vez en 1952, con la publicación de sus primeros poemas en la revista *Laye* y con la edición de autor de sus *Versos a Carlos Barral*.⁶ En 1953, la editorial de la revista *Laye* le publica un cuadernillo con 12 poemas: *Según sentencia del tiempo*.⁷ Durante esta época, aparecen publicados diversos poemas en revistas españolas, europeas y americanas,⁸ que no han sido referenciados en ninguno de los estudios bibliográficos de la

⁶ Prácticamente inconseguibles, estos *Versos...* fueron recogidos por Carme Riera en la edición de *Las personas del verbo* a su cargo, publicada en 1998 por Editorial Lumen. También aparecen en la edición de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, en 2006.

⁷ De estos doce poemas, cuatro se incorporarán (aunque con variantes) a la serie “Las afueras”, que formará parte, a su vez, de “Ayer”, la primera sección de *Compañeros de viaje*. Otro poema, “Amistad a lo largo” figurará como portal de ese mismo libro, mientras que “Cuando ya no” (aunque ahora sin título) será rescatado en la segunda edición de *Las personas del verbo*, como el único vestigio de *Según sentencia del tiempo* conservado por el poeta en su poesía reunida.

⁸ En ese orden, y por citar sólo algunos ejemplos, fue posible localizar una versión del poema “Desde lejos” en *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, así como dos poemas de “Las afueras” publicados en la revista *Botteghe Oscure*. Localicé también una referencia a la publicación del poema “Aquí” (sin consultar) en la revista cubana *Ciclón*. Al igual que se procede con los libros citados (véase la nota 1), las notas completas de estas referencias se encuentran en la Bibliografía.

obra de Gil de Biedma. *Compañeros de viaje* aparece a finales de 1959, cuando el poeta se encuentra trabajando en la composición de los poemas que, reunidos bajo el título *Moralidades* habrían de aparecer publicados, en 1966, en México. Previo a esto, publica *En favor de Venus*, en 1965, una primera antología de poemas suyos de tema amoroso o erótico. Años después publica el que, en sentido estricto, será su último poemario: *Poemas póstumos* (1969). Ese mismo año, Seix Barral edita *Colección particular*, una selección de los tres poemarios de Gil de Biedma;⁹ sin embargo, y por problemas con la censura, el libro no circula. En 1975 aparece la primera edición de lo que el propio poeta considera entonces como el canon de su obra poética, que se publica bajo el título de *Las personas del verbo*. Finalmente, en 1982 Gil de Biedma prepara una nueva edición, corregida y aumentada, de este mismo libro. Es la última vez que retoca su obra, si bien a partir de esta fecha *Las personas del verbo* será reeditado por otros con diversas y significativas variantes.¹⁰

RECEPCIÓN CRÍTICA

En la parte final del “Prólogo” a una de las más recientes ediciones de *Las personas del verbo*, James Valender concluye que este libro “es una de las primeras obras escritas en español que ofrecen una imagen de vida con la que el hombre estrictamente

⁹ En este volumen fue expurgada una buena parte de los poemas de *Compañeros de viaje*, sobre todo de las secciones I y III del poemario. Es a partir de *Colección particular* cuando Gil de Biedma excluye los poemas “A un maestro vivo” y “Desde lejos”, que a diferencia de los otros poemas del libro, no volverán a aparecer en *Las personas del verbo*.

¹⁰ Al referirme a este punto, tengo en mente sobre todo el caso de la ya citada edición de Editorial Lumen que, además de recoger los *Versos a Carlos Barral*, introduce cambios textuales importantes. Por ejemplo: los doce poemas que conforman “Las afueras” son publicados uno después de otro, sin respetar la edición de 1982, donde cada uno de los doce poemas ocupa una página. Esta modificación, introducida sin ofrecer explicación alguna, crea una duda: ¿“Las afueras” es un sólo poema dividido en doce secciones? ¿O se trata de doce poemas independientes agrupados bajo un mismo título?

contemporáneo, y ya no sólo el poeta moderno, puede identificarse. Y es de suponer que con el paso del tiempo el interés en esta poesía sólo irá en aumento”.¹¹ La creciente atracción ejercida por la parte más conocida de la actividad literaria de Jaime Gil de Biedma queda reflejada en las numerosas ediciones de *Las personas del verbo*, luego de su primer tiraje en 1975, así como en las diversas recopilaciones que se han hecho tanto de la poesía como del resto de la producción literaria de este autor.¹² Asimismo, la atención que ha recibido por parte de la crítica académica se registra en los diversos estudios y congresos dedicados a Gil de Biedma y a su generación poética. Sin embargo, y para los fines del presente trabajo, conviene destacar que, como se esboza en las siguientes líneas, dicho reconocimiento ha sido bastante paulatino, tardío y hasta sesgado.

Aunque *Compañeros de viaje* apareció en el último tercio de 1959 (hasta donde ha sido posible precisarlo), los comentarios al respecto fueron prácticamente nulos. Los dos testimonios más antiguos que fue posible rescatar, corresponden a Carlos Barral y a Joan Ferraté,¹³ es decir, a dos miembros del grupo amistoso-literario del propio Gil de Biedma. Es de llamar la atención que estos comentarios, debidos a dos amigos, hayan aparecido años después de la publicación del poemario: el de Barral en 1961 y el de Ferraté en 1968. Ambos críticos coinciden en dos puntos: subrayan la novedad, al menos en la poesía hispánica, de los recursos empleados por el escritor, y proporcionan una especie de instructivo de lectura que permitirá al lector percibir *el tono* del cual depende buena parte de la originalidad de los poemas. Durante esta primera etapa de *Las personas del verbo*,

¹¹ “Prólogo: La poesía de Jaime Gil de Biedma”, Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 40.

¹² En cuanto a recopilaciones poéticas se refiere, destacan las selecciones de Shirley Mangini, en su libro *Jaime Gil de Biedma* y en la *Antología poética* publicada por Alianza Editorial, así como la de Dionisio Cañas, *Volver*.

¹³ Se trata, respectivamente, de “Apostillas a *Compañeros de viaje*” y de “Dos poetas en su mundo”. (El otro poeta estudiado por Ferrater fue Carlos Barral.)

resulta notoria la ausencia de comentarios por parte de personas ajenas al círculo amistoso de Gil de Biedma o, incluso, de miembros de generaciones previas.¹⁴

Aunque de manera imperceptible, comparada con la situación anterior, la recepción del segundo poemario de Gil de Biedma, *Moralidades*, fue significativamente distinta, tal como queda asentado a partir de dos testimonios críticos, debidos a un poeta perteneciente a otra generación literaria, Pere Gimferrer, y a un escritor coetáneo de Gil de Biedma, Tomás Segovia, perteneciente a la España del exilio. Ambos textos coinciden, en primer término, en haber sido escritos por poetas; en segundo lugar, para ambos críticos la publicación de *Moralidades* confirma la impresión de mayoría de edad que habría alcanzado a su juicio la propuesta poética de la generación de los 50, dentro de la cual se ubica a Gil de Biedma y su grupo amistoso-literario.¹⁵ El ensayo de Gimferrer destaca los aportes de *Moralidades*, al tiempo que subraya las diferencias que lo distinguen de la poesía española previa; también apunta algunas similitudes de este poemario con la lírica inglesa, así como algunas influencias que ha recibido de ella. Por su parte, Segovia resalta los aportes y la renovación de la poesía hispánica llevada a cabo por cuatro libros de poetas españoles, Gil de Biedma y *Moralidades* entre ellos, en un ensayo donde la mayor cantidad

¹⁴ En este punto conviene destacar que aunque el mismo Gil de Biedma señala en el *Diario del artista seriamente enfermo* el beneplácito expresado verbalmente por Vicente Aleixandre luego de una lectura de “Las afueras”, éste no publicó ningún comentario cuando apareció *Compañeros de viaje*. Otro caso digno de mención es la reserva de Luis Cernuda quien, en carta al autor de *Compañeros de viaje*, le externa sus motivos para no opinar del poemario: “le ruego que al leer esto tenga en cuenta un temor mío de siempre al hablar con un poeta joven. Y es que, siendo yo mucho mayor que usted en años, desearía no pretender opinar acerca de su trabajo. Lo único que los años nos deparan, al menos a mí, es el reconocimiento de los propios errores”. Véase, Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, p. 811. Finalmente, creo válido destacar la situación de José Ángel Valente, quien parece no tomar en cuenta la publicación del primer poemario de Gil de Biedma, aunque no procede igual con el estudio *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, al que dedica una reseña un tanto negativa. [Véase Valente, 1961]

¹⁵ Dichos textos son “La poesía de Jaime Gil de Biedma”, de Gimferrer y “Retórica y sociedad: cuatro poemas españoles” de Segovia (Los otros tres poetas considerados por Segovia fueron Carlos Barral, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez).

de ejemplos son tomados de este último poemario. La diferencia fundamental entre ambos comentarios radica en que la lectura de Gimferrer tiene en mente la evolución observada entre *Compañeros de viaje* y este último poemario, mientras que la de Segovia parece desconocer la obra anterior del poeta.

Como ya se señaló, el último poemario propiamente dicho de Jaime Gil de Biedma fue *Poemas póstumos*, publicado en 1969, año en que también aparece *Colección particular*, segundo intento del poeta por recopilar una parte de su poesía. En cuanto a *Poemas póstumos*, fue posible localizar una reseña, elaborada por Jorge Rodríguez Padrón (1969), que destaca, en primer lugar, por ser alguien del ámbito académico, y ya no un poeta ni un amigo de Gil de Biedma. En segundo término, la disposición de dicho comentario sirve para ver mejor lo que se comentó con respecto a la recepción crítica de la obra poética del autor, y es que Rodríguez Padrón inicia su texto haciendo un breve repaso de la actividad literaria, no solamente poética, de Gil de Biedma; posteriormente realiza unos apuntes, referentes a los poemarios previos a *Poemas póstumos*, lo que deja en evidencia, por un lado, el conocimiento de la obra gilbiedmaniana por parte del crítico y, por otro, el desconocimiento del público de la trayectoria literaria del autor de *Poemas póstumos*. Rodríguez Padrón cierra sus comentarios externando el deseo de que Gil de Biedma siga escribiendo poesía, deseo que, como es sabido, no fue cumplido.

La publicación de *Las personas del verbo*, en 1975 supone un reconocimiento más generalizado de la obra de Gil de Biedma, como permite atestiguarlo la elaboración de reseñas en revistas americanas y por especialistas en poesía como Guillermo Sucre (1976), por citar sólo un ejemplo,¹⁶ o el inicio de ensayos sistemáticos al respecto, como los de José Olivio Jiménez (1972), quien es de uno de los grandes pioneros en cuanto a la lectura

¹⁶ En su reseña “La poesía del personaje”.

conjunta de *Las personas del verbo* se refiere y cuyo estudio inicial fue posteriormente modificado en dos ocasiones más. También cabe destacar a Shirley Mangini González quien, en la extensa introducción escrita para el libro *Jaime Gil de Biedma* (1980), proporciona diversos datos que, toda vez que sean revisados a conciencia, arrojarán nuevas luces con respecto no sólo a la poesía, sino a la obra literaria de este autor barcelonés. Hay que tener muy presente asimismo a Andrew P. Debicki (1982), cuyo ensayo es de los primeros en emprender un sustancioso diálogo con los trabajos realizados por críticos anteriores, lo cual concede solidez y profundidad a sus propias observaciones.

Poco a poco, el interés por la obra de Gil de Biedma fue en aumento, hasta captar la atención de personas que pertenecen a otras generaciones, lo que da pie a nuevas y valiosas lecturas de *Las personas del verbo*. Entre ellas hay que mencionar la elaboración de tesis y trabajos recepcionales como *La poesía de Jaime Gil de Biedma* de Pere Rovira (1986), que hace una aportación sumamente valiosa al poner la obra de Gil de Biedma en relación con la poesía moderna, sobre todo con aquella escrita en lengua inglesa y lengua francesa. Rovira también estudia detenidamente las tres etapas principales de la poesía de nuestro autor, pero, aunque observa algunas de las modificaciones a que fueron sometidos los poemas, desafortunadamente no hace más que señalamientos muy someros. Por su parte, Antonia Cabanilles, en *La ficción autobiográfica: la poesía de Jaime Gil de Biedma* (1989), también propone tomar en cuenta los diversos momentos evolutivos de *Las personas del verbo*, pero en el momento de formular juicios y de sacar conclusiones, se basa no en las ediciones originales de los poemas, sino en las ediciones de 1975 o 1982 de *Las personas del verbo*; asimismo, sigue una lectura lineal de los poemas, a partir de la cual pretende establecer una biografía del personaje Jaime Gil de Biedma, aun en detrimento de la recta comprensión de los textos. Un tercer ejemplo de este tipo de estudios es *Aspectos*

del taller poético de Jaime Gil de Biedma (1991), de Gonzalo Corona Macrol, que tiene como propósito estudiar la estructura de los poemas, de los poemarios y de sus principios constitutivos: dicha propuesta es interesante, pero por desgracia, el autor fuerza su análisis al querer encontrar una misma estructura en todos los textos: introducción, composición de lugar y desarrollo. Pese a sus buenas intenciones, estos estudios incurren en imprecisiones muy diversas, como en el caso de *Compañeros de viaje*, ya que realizan lecturas del poemario a partir de la versión incluida en *Las personas del verbo* y nunca tomando como base la primera edición; es decir, raras veces toman en cuenta las numerosas modificaciones a que fue sometida buena parte de los poemas de dicho libro.

Un último momento en este breve repaso de la recepción crítica de la obra de Jaime Gil de Biedma es el que atañe a la publicación de números monográficos de revistas, dedicados tanto a él como a su generación poética, o bien, el que se refiere a los congresos donde la figura del poeta toma un lugar primordial. Dos ejemplos de lo primero son sendos números de las revistas *Litoral* (1986) y *Renacimiento* (1991), mientras que de lo segundo brinda testimonio el congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética", celebrado en Zaragoza el año 1991.¹⁷

Así, a partir de lo anterior, se puede observar que 1975 es el año en que, gracias a los comentarios y estudios en torno a la obra de Gil de Biedma, así como a las entrevistas de que fue objeto este autor, comienza a testimoniarse el creciente interés por parte de lectores aficionados a la poesía y de la crítica especializada hacia la poesía reunida en *Las personas del verbo*, pese a que, como ya se señaló, no era éste el primer intento por presentarla. Ante la indiferencia, o la incomprensión, con que fue recibido *Compañeros de*

¹⁷ Las ponencias presentadas en este congreso fueron reunidas por Túa Blesa: *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética. En el nombre de Jaime Gil de Biedma* (1996).

viaje, el interés por la propuesta poética de Gil de Biedma se vuelve más evidente a partir de *Moralidades*, para culminar con la aceptación prácticamente unánime expresada con motivo de la publicación de *Las personas del verbo*, aunque los poemas más celebrados corresponden ya sea a *Moralidades* o a *Poemas póstumos*. Es decir, las referencias a *Compañeros de viaje*, aun a partir de 1975, siguen haciéndose sólo de forma tangencial y sin que nadie haya tenido presentes los diversos tipos de modificaciones a las que dicho libro fue sometido a lo largo de los años. Y este último punto es importante, porque los cambios, que fueron considerables, alteran en buena medida la intención inicial de su autor. Si el lector se toma la molestia de volver a la primera edición, que es lo que proponemos en esta tesis, descubrirá un poemario en muchos aspectos muy diferente del que llegó a consagrarse en *Las personas del verbo*.

PROPÓSITOS DEL TRABAJO DE TESIS

Tomando en cuenta lo anterior, así como otros puntos que son detallados en las siguientes páginas, el lector de *Compañeros de viaje (1959)*. *El primer Jaime Gil de Biedma* encontrará un estudio pormenorizado de la trayectoria poética que culmina en *Compañeros de viaje*. Dicha trayectoria se presta a una investigación documental e histórica bastante provechosa, por coincidir con una época en la cual se esbozan los intentos por parte de Jaime Gil de Biedma por crear su personaje poético. Por otra parte, se trata de una etapa en la que nuestro autor se encuentra inmerso en distintas actividades que se ven reflejadas en el plano de su producción poética.

Así, el trabajo se divide en dos partes principales: en primer lugar, ofrece una edición de *Compañeros de viaje*, a la que sigue luego, como segundo término, una lectura estilística de dicho poemario, en la que el lector de esta tesis encontrará:

1. Un comentario estilístico de cada uno de los textos que integran el poemario. Por lo general, se sigue el siguiente esquema: se define la estructura del poema; se procede con los rasgos intratextuales que lo vinculan, ya sea con momentos previos, contemporáneos o posteriores del resto de la obra, en verso y en prosa, de Gil de Biedma; se destaca los principales aciertos retóricos y se establece un balance entre todos estos elementos.
2. Un balance-comentario de cada una de las tres secciones que integran el poemario. Este balance es conformado por un estudio de los siguientes aspectos (cuando los haya): el epígrafe, la fecha de composición, la evolución textual del poema, los principales tipos de modificaciones, los procedimientos retóricos más recurrentes, la intertextualidad y el tratamiento y desarrollo poemáticos. Se destacan las similitudes y principales diferencias entre los poemas que integran cada una de las secciones.
3. Un comentario general del libro, donde se destacan las principales características de los textos que lo integran y que, al relacionarse entre sí, le confieren unidad a *Compañeros de viaje*.

Así, por un lado, esta investigación permite observar y valorar las tensiones y las contradicciones que caracterizan la poesía de Jaime Gil de Biedma en esta primera época formativa de su carrera, con lo cual se puede apreciar el lugar que *Compañeros de viaje* ocupa no sólo dentro de *Las personas del verbo*, sino en la obra completa del poeta barcelonés. Puede ser que la crítica haya mostrado hasta ahora poco interés en esta primera

etapa de su trabajo, tal vez porque el éxito cosechado en *Moralidades y Poemas póstumos* dejó "sepultado" este primer poemario suyo. El descuido es entendible, pero, como se espera demostrar, no significa que *Compañeros de viaje* carezca de interés poético; al contrario, por constituir una especie de "taller" del poeta en ciernes, encierra en embrión gran parte de las preocupaciones que habían de inspirar los poemas más famosos de los libros posteriores.

COMPAÑEROS DE VIAJE
EDICIÓN CRÍTICA

NOTAS SOBRE LA EDICIÓN

La presente edición de *Compañeros de viaje* reproduce la *princeps*, Joaquín Horta Editor, Barcelona, 1959 (sigla: CV). Las notas que conforman el aparato crítico se ocupan de tres consideraciones fundamentales:

I. HISTORIA TEXTUAL

Al principio del aparato crítico se coloca una breve ficha que brinda (en el caso en que existan) los siguientes datos sobre la historia de cada uno de los poemas:

1. Posible fecha de composición del poema. En este punto, se sigue la cronología ofrecida por Shirley Mangini González en *Jaime Gil de Biedma* (Júcar, Madrid, 1980, pp. 186-222); aunque la propia profesora Mangini no lo señala explícitamente, dichos datos parecen haber sido proporcionados por el mismo poeta.
2. Ediciones previas a *Compañeros de viaje*. Varios de los poemas fueron publicados con anterioridad a CV. Algunos aparecieron en revistas: *Laye* (véase más abajo lo referente a la *plaque* *Según sentencia del tiempo*); "Las afueras" I y VII, en *Botteghe Oscure*, VIII, 1956, 411-413 (sigla: BO); "La lágrima" y "Piazza del Popolo", en *Papeles de Son Armadans*, IX (1956), 287-292 (sigla: PSA IX); "El arquitrabe", "Infancia y confesiones", "Vals del aniversario", "Arte poética", en *Papeles de Son Armadans*, XXIII (1958), 174-178 (sigla: PSA XXIII); y "A un maestro vivo" y "Desde lejos", en *Caracola*, 84-87, 1959-1960, s.p. (sigla: C).

3. Ediciones posteriores a *Compañeros de viaje*. Sólo se consideran las ediciones que corrieron a cargo del propio Gil de Biedma, por lo que la lista se restringe a las dos antologías, *En favor de Venus*, Literaturas-a-Colliure, Barcelona, 1965 (sigla: *EFV*) y *Colección particular*, Seix Barral, Barcelona, 1969 (sigla: *CP*), y las dos primeras ediciones de *Las personas del verbo*: la primera (Barral Editores, Barcelona, 1975) identificada como *LPVI*, y la segunda (Seix Barral, Barcelona, 1982) como *LPV2*. Se emplea la sigla *LPV* para indicar que estas dos ediciones de *Las personas del verbo* coinciden en tal o cual aspecto.

II. VARIANTES

Después de resumir la parte histórica, se presenta la lista de variantes; con el fin de facilitar la lectura, la mayor parte de las veces se transcribe el verso completo, seguido de las siglas de la edición que presenta dichas diferencias; en algunas ocasiones (generalmente cuando se trata de cambios en la acentuación), se señala: “con (o sin) acento en...”, seguido de las respectivas siglas.

III. NOTAS FILOLÓGICAS

El primer objetivo de este último grupo de notas es el de resolver las posibles dificultades léxicas, semánticas y sintácticas de un verso o pasaje; el segundo, establecer nexos entre el poema en cuestión y otros del autor, sea de *Compañeros de viaje* o de otros poemarios reunidos en *Las personas del verbo* (también se señalan vínculos con obras en prosa de Gil de Biedma); el tercero y último objetivo consiste en identificar, dentro de lo posible, las referencias literarias, históricas y culturales que hace el poeta en tal o cual verso o pasaje de esta obra.

PREFACIO

Ser escritor lento sin duda que tiene sus inconvenientes. Y no sólo porque
contraría esa legítima impaciencia humana por dar remate a cualquier empresa antes
que del todo olvidemos el afán y las ilusiones que en ella pusimos, sino también
porque imposibilita, o al menos dificulta, la composición de cierto género de obras,
5 de aquellas concebidas en torno a una primera intuición a la que el escritor
tozudamente supedita el mundo de sus solicitudes diarias; semejante sacrificio
resulta soportable por una temporada más o menos larga, pero habitualmente más
corta que la que a nosotros, los escritores lentos, nos toma el escribir un número
de versos suficiente. Puestos a escoger entre nuestras concepciones poéticas y la
10 fidelidad a la propia experiencia, finalmente optamos por esta última. Nuestra
actividad viene así a emparejarse con la vida misma –algo como un océano o como
un tapiz a cada instante tejido y destejido, siempre vuelto a empezar–, y nuestros

1 “Ser escritor lento”. Además de ser reiterada en varias ocasiones a lo largo del
“Prefacio”, la idea de lentitud aparece, ya sea implícita o explícitamente, en varios poemas de *CV*.
Al respecto, véase “Amistad a lo largo”, “Las afueras” I y VII, “Arte poética” (donde, al igual que
sucede en “Recuerda”, se habla de “la eternidad del tiempo”), “Aunque sea un instante”, “Vals del
aniversario”, “Sábado”, “De ahora en adelante” y “Piazza del Popolo”.

11 “algo como un océano”. El símil remite al verso 4 de “Le Cimetière Marin”, “La mer, la
mer, toujours recommencée”, de Paul Valéry, y a la idea de la necesidad de “abandonar” una obra
tras largos años de gestación, so pena de que su continua re-elaboración se vuelva infinita.

11-12 “como un tapiz”. En este caso, el símil evoca la incesante labor de Penélope ante la
espera de Ulises.

12 “a cada instante”. Debido a su continua aparición, el sustantivo “instante” tiene un gran
valor simbólico no sólo en *CV*, sino en el universo de *LPV*. En el primer caso, véase “Las afueras”
I, IV, VII y X, “Aunque sea un instante”, “Recuerda”, “Las grandes esperanzas”, “De ahora en
adelante”, “El miedo sobreviene” y “Piazza del Popolo”. También, en lo que se refiere al sintagma
“un tapiz a cada instante tejido y destejido”, véase los vv. 41-42 del poema “En una despedida”
(perteneciente a *Moralidades*): “este torpe tapiz a cada instante / tejido y destejido”

libros parece que naturalmente se conformen, según esa lógica heraclitana, de que hablaba Juan de Mairena, en la que las conclusiones no resultan del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquéllas ha caducado ya en parte el valor de éstas.

Pero la lentitud también tiene sus ventajas. En la creación poética, como en todos los procesos de transformación natural, el tiempo es un factor que modifica a los demás. Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica. Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra –casi sin darse cuenta– algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir. Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos –atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual– de unos cuantos entre ellos. Si mi lentitud en el

13-16 “según esa lógica heraclitana [...] el valor de éstas.” A este respecto, véase el cap. XXV de *Juan de Mairena*, particularmente la sección en donde se afirma lo siguiente: “En nuestra lógica, las premisas de un silogismo no pueden ser válidas en el momento de enunciar la conclusión. Dicho de otro modo: no hay silogismo posible. Porque nosotros pretendemos pensar en el tiempo, la pura sucesión irreversible, en la cual no es dable la coexistencia de premisas y conclusiones”. Cito por Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, Poesía y Prosa*, ed. Oreste Macrí, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, vol. IV, pp. 2006-2010.

23 “coherencia dialéctica”. Se espera que el sentido descubierto en la experiencia individual del poeta, o del personaje poético que habla por él, tenga validez, en la medida de lo posible, para los demás seres humanos. Esta propuesta puede ser considerada como una especie de paráfrasis de las ideas expuestas por Mairena en el capítulo ya citado, particularmente en la siguiente parte: “Nuestra lógica pretende ser la de un pensar poético, *heterogeneizante, inventor* o descubridor de lo real. Que nuestro propósito sea más o menos irrealizable, en nada amengua la dignidad de nuestro propósito. Mas si éste se lograre algún día, nuestra lógica pasaría a ser la lógica del sentido común.” Machado, *op. cit.*, p. 2008.

trabajo ha servido para conferir a este libro esa mínima virtud creo que podré darme
30 con un canto en los pechos.

29-30] creo que podré estar satisfecho. *LPV*

*Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!*

Antonio Machado.

I, AYER

El epígrafe aparece en itálicas, colgado de la página y recargado hacia el margen derecho. Al pie, centrada, con tipos mayores y en versales, aparece la leyenda “I, AYER”. La cita corresponde al terceto final del “Soneto V” de las *Nuevas canciones (1917-1930)*, de Antonio Machado. El poema completo reza como sigue: “Huye del triste amor, amor pacato, / sin peligro, sin venda ni aventura, / que espera del amor prenda segura, / porque en amor locura es lo sensato. / Ese que el pecho esquivo al niño ciego / y blasfemó del fuego de la vida, / de una brasa pensada, y no encendida, / quiere ceniza que le guarde el fuego. / Y ceniza hallará, no de su llama, / cuando descubra el torpe desvarío / que pedía, sin flor, fruto en la rama. / Con negra llave el aposento frío / de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama, / y turbio espejo y corazón vacío!”. Antonio Machado, *Poesía y prosa*, vol. II, p. 667.

La autoría de estos versos se registra en versalitas y sin punto (“ANTONIO MACHADO”) en *LPVI*. A partir de *LVP2*, el epígrafe es sustituido por los versos 67-76 de “Ode: Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood”, de William Wordsworth: “Shades of the prison-house begin to close / Upon the growing Boy, / But He beholds the light, and whence it flows, / He sees it in his joy; / The Youth, who daily farther from the east / Must travel, still is Nature's Priest, / And by the vision splendid / Is on his way attended; / At length the Man perceives it die away, / And fade into the light of common day.”. Los versos pueden consultarse en *The Selected Poetry and Prose of Wordsworth*, ed. Geoffrey H. Hartman, Signet Classic, New York, 1970, p. 165.

AMISTAD A LO LARGO

Pasan lentos los días
y muchas veces estuvimos solos.
Pero luego hay momentos felices
para dejarse ser en amistad.

Mirad:

5 somos nosotros.

Un destino condujo diestramente
las horas, y brotó la compañía.
Llegaban noches. Al amor de ellas
nosotros encendíamos palabras,
10 las palabras que luego abandonamos

Escrito en 1952; antes de *CV* fue publicado en *SST* con el mismo título; excluido de *CP*.

Título La amistad parece haber sido uno de los temas predilectos de Gil de Biedma. De hecho, textos con dicho asunto abren cada uno de sus poemarios posteriores; de ahí “En el nombre de hoy”, que inicia *Moralidades* y el poema “A Gabriel Ferrater”, que encabeza *Poemas póstumos*.

1-4] Mirad: la vida ¡qué costumbre hermosa! / Somos nosotros, los amigos, juntos. *SST 4-5]*
Un solo verso en SST 8] Llegaban noches, al amor de ellas *SST*.

1 Véase nota 1, “Ser escritor lento”, del “Prefacio”.

8 “Llegaban noches”. La noche, dentro de *LPV* y no sólo de *CV*, es una imagen que, a fuerza de reiterarse, adquiere un carácter simbólico muy específico; al respecto, véase María Payeras Grau, “La noche en Jaime Gil de Biedma”, en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, pp. 427-438.

12 Pese a formar parte del título del poemario, el sustantivo “compañeros” sólo aparece en este poema y en el v. 23 de “De ahora en adelante”.

para subir a más:
empezamos a ser los compañeros
que se conocen
por encima de la voz o de la seña.

- 15 Ahora sí. Pueden alzarse
las gentiles palabras
—ésas que ya no dicen cosas—,
flotar ligeramente sobre el aire,
porque estamos nosotros enzarzados
20 en mundo, sarmentosos
de historia acumulada
y está la compañía que formamos plena,
frondosa de presencias.
Detrás de cada uno
25 vela su casa, el campo, la distancia.

- Pero callad.
Quiero deciros algo.
Sólo quiero deciros que estamos todos juntos.
A veces, al hablar, alguno olvida
30 su brazo sobre el mío,
y yo, aunque esté callado, doy las gracias

11-12] para subir a más. / Empezamos a ser los compañeros **SST 14]** por cima de la voz o de la seña. **SST 16]** *En SST por errata se leía:* la gentiles **17]** *ésas aparece sin tilde en SST 18]* flotar ligeramente por el aire; **SST y LPV 21]** de historia acumulada, **SST 23-24]** frondosa de presencias: / detrás de cada uno **SST 25]** vela su casa, el campo, las distancias. / ¡Palabras! / Por nuestro peso se alzan ellas. **SST 28-29]** Sólo quiero deciros que estamos todos juntos: / a veces, al hablar, alguno olvida **SST 31]** y yo aunque esté callado doy las gracias, *LPV*

25 “vela su casa, el campo, la distancia.” No queda claro cuál es el sujeto del verbo "velar".

- porque hay paz en los cuerpos y en nosotros.
Quiero decirlos cómo todos trajimos
nuestras vidas aquí, para contarlas.
- 35 Largamente los unos con los otros
en el rincón hablamos ¡tantos meses!
que nos sabemos bien, y en el recuerdo
el júbilo es igual a la tristeza.
Para nosotros el dolor es tierno.
- 40 ¡Ay el tiempo! Ya todo se comprende.

32-35] porque hay paz en los cuerpos y en nosotros; / quiero decirlos que todos nos trajimos / nuestras vidas aquí para contarlas: / largamente, los unos con los otros **SST 36]** en el rincón, hablamos, tantos meses! *LPV 40]* Ay el tiempo! Ya todo se comprende. *LPV*

40 Este verso prefigura la ya clásica afirmación de Gil de Biedma: “En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo” (véase “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, en Federico Campbell, *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1994, p. 221; cito por Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. y pról. de Javier Pérez Escotado, El Aleph, Barcelona, 2002, p. 35). Dicha declaración procede a su vez del v. 16 y último, “que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo!”, del poema “Recuerdo infantil (de Juan de Mairena)”. Cito por Antonio Machado, *Poesía y Prosa*, vol. II, p. 818.

LAS AFUERAS

I

La noche se afianza
sin respiro, lo mismo que un esfuerzo.
Más despacio. Sin brisa
benévola que en un instante aviva
5 el tácito cansancio, precipita
la clausura del sueño.
Desde luces iguales
un alto muro de ventanas vela.
Carne a solas insomne, cuerpos

Escrito en 1954. Publicado en *BO*, *CV*, *LPV*. En *BO* figura, junto con “Las afueras” VII, bajo el mismo título general de “Las afueras”. Según se puede rastrear en el *Diario del artista seriamente enfermo* (Lumen, Barcelona, 1974, pp. 16, 30 y 75), la publicación de estos dos poemas se debió a la iniciativa de María Zambrano.

2-3] sin respiro, lo mismo que un esfuerzo, / más despacio. Sin brisa *BO* **5-6]** el dudoso cansancio, precipita / la solución del sueño. *LPV*.

1 “La noche se afianza”. Véase “Las afueras VII”, v. 7: “apagados. La noche se afianza”.

3 “brisa”. Véase “Las afueras VII”, v. 13: “que debe de ser brisa, como un rastro”.

3-5 La sintaxis del sintagma “Sin brisa benévola”, donde destaca la ausencia de algún artículo, resulta similar a la del v. 3 del poema IV de “Las afueras”, “sin dolor o palabra que acompaña”.

6 La relación entre la ausencia de brisa y la interrupción del sueño aparece también tanto en el poema VII de “Las afueras” como en “Noches del mes de junio”.

9 “Carne a solas insomne”. El sustantivo “carne” reaparece en un contexto similar en “Las afueras” VII, v. 28.

10 como la mano cercenada yacen,
se asoman, buscan el amor del aire
– y la brasa que apuran ilumina
ojos donde no duerme
la ansiedad, la infinita esperanza con que aflige
15 la noche, cuando vuelve.

II

¿Quién?

¿Quién es el dormido?

Si me callo ¿respira?

Alguien está presente
que duerme en las afueras.

5 Las afueras son grandes,
abrigadas, profundas,
lo sé, pero ¿no hay quien
me sepa decir más?

Están casi a la mano
10 y anochece el camino,

Escrito en 1951. Publicado en *SST, CV, LPV*. En *SST* lleva el título “Alguien que duerme” y constituye el primero de cinco poemas identificados por el título general de “Las afueras”.

1] Quién? Quién es el dormido? *LPV* 2] Si me callo, ¿respira? *SST* Si me callo, respira? *LPV* 1-4] *Aparece como una cuarteta en LPV* 4] que duerme en las Afueras. *SST* 5] Las Afueras son grandes, *SST* 6-7] abrigadas, profundas. / Lo sé pero, no hay quién *LPV* 9-10] Están casi a la mano. / – Y anochece el camino *SST*.

4 “que duerme en las afueras”. En este verso, en el siguiente y en el 21, se proporcionan algunas características de “las afueras” que, junto con lo que se menciona en los vv. 4 y 5 del poema XII de la serie, constituyen las únicas referencias concretas a este ámbito misterioso. El cambio de mayúsculas a minúsculas del sustantivo “afueras” que se registra al pasar de la primera y a la segunda versión del poema quizás esté relacionado con la intención del autor de convertir una imagen *alegórica* en otra *ambigua*, en la que quepa, además de la simbólica, la posibilidad de una lectura literal.

sin decirnos en dónde
querríamos dormir.

Pasa el viento
¿le llamo?

Si subiera al salón
15 familiar del octubre
el templado silencio
se aterraría.

Y quizá me asustara
yo también si él me dice
20 irreparablemente
quien duerme en las afueras.

13] Pasa el viento. ¿Le llamo? *SST* Pasa el viento. Le llamo? *LPV* **19-21]** yo también, si él me dice / –irreparablemente– / quién duerme en las Afueras. *SST* **21]** quién duerme en las afueras. *LPV*

15 Resulta difícil explicar por qué el poeta escribe "del octubre" y no "de octubre" ¿Se trata simplemente de una medida para asegurar que el verso sea heptasílabo, como los demás (aun cuando dicha medida traiga como consecuencia una expresión sintáctica del todo irregular: "Si subiera al salón / familiar del octubre"), o bien pretende señalar algún octubre en especial?

III

Ciudad

¡ya tan lejana!

Lejana junto al mar, tardes de puerto
y desamparo errante de los muelles.
Se obstinarán crecientes las mareas
5 por las horas de allá.

Florecido un rumor,
un palpito que puja y se adormece,
asoman ya las luces de la noche
sobre el mar.

10 Más, cada vez más honda
conmigo vas, ciudad,
como un amor hundido,
irreparable.

A veces ola y otra vez silencio.

Escrito en 1951. Publicado en *CV* y *LPV*.

1] Ciudad ¡ ya tan lejana! *LPV* **2]** Lejana junto al mar: tardes de puerto *LPV* **6]** Y serán un rumor, *LPV* **7]** un palpito que puja adormeciéndose, *LPV* **8]** cuando asoman las luces de la noche *LPV*

1 Las referencias a la ciudad en *CV* no dejan de ser significativas, según puede verse en “Las afueras” VII, VIII y X, así como en “Vals del aniversario”, “Infancia y confesiones”, “Sábado”, “Domingo” y “Ampliación de estudios”.

IV

Recordaréis. Los años aurorales
tranquilos como el tiempo, pura infancia
sin dolor o palabra que acompaña.

La noche aún materna protegía.

Escrito en 1954. Publicado en *CV*, *LPV*.

1] Os acordais. Los años aurorales *LPV* 2-3] como el tiempo tranquilos, pura infancia / vagamente asistida por el mundo. *LPV*.

La estructura de tercetos endecasílabos es empleada también en los poemas VII y X de “Las afueras”. Como se señala en algunas de las notas, hay más de un punto en común entre las secciones IV y X de esta serie. El mismo Gil de Biedma señala: “escribí los poemas en tercetos para implicar los otros en un orden cuya finalidad es narrativa” (*Diario del artista seriamente enfermo, op. cit.*, p. 51). Según afirma el poeta en una entrevista con Danubio Torres Fierro (“Memoria, experiencia, poesía”, *Vuelta*, 189, 1992, pp. 30-35), el presente poema se inspira en un fragmento del conocido ensayo de Jean-Paul Sartre sobre Baudelaire, donde el filósofo francés remite al lector al inicio del capítulo 6 de la novela de Richard Hughes, *A High Wind in Jamaica* (1929). Lo que destaca Sartre de este texto de Hughes es “l’apparition fortuite et bouleversante de la conscience de soi”, vivida por la protagonista durante su infancia, experiencia con la cual Gil de Biedma, a su vez, parece haberse identificado. Véase Jean Paul Sartre, *Baudelaire, précédé d’une note de Michel Leiris*, Gallimard, Paris, 1975, p. 22.

1 “Recordaréis”. Este verbo aparece nuevamente en el v 16, sugiriendo así el apremio de precisar ciertas memorias muy específicas. Aparece con esta misma función en los vv. 13, 19 y 21 de “Las afueras” X.

3 “sin dolor o palabra que acompaña”. Esta construcción sintáctica es similar a la de los vv. 3-5 de “Las afueras” I: “Sin brisa / benévola que en un instante aviva / el tácito cansancio”.

4 “La noche aún materna protegía.” Presente en otros momentos de *CV*, la referencia a la noche sirve aquí para indicar momentos muy precisos del proceso recordatorio que, en esencia, constituye el poema. Como se verá versos más adelante, el cambio en la referencia cronológica está asociado con una recuperación más completa del recuerdo que se pretende recobrar.

- 5 Veníamos del sueño. Y un calor,
un sabor como a noche originaria
- se demoraba sobre nuestros labios
humedeciendo, suavizando el día.
Vagamente asistíamos al mundo.
- 10 Pero algo, a veces, nos solicitaba:
el cuerpo y el regreso del verano,
el nombre acaso con que nos decían.
- La tarde misma demasiado vasta,
la majestad del monte que a lo lejos...
- 15 Quedábamos callados un instante.

5] Veníamos del sueño, y un calor, *LPV 6-7*] *Sin espacio en blanco en LPV 7*] se demoraba sobre nuestros labios, *LPV 9*] *Suprimido en LPV 10-11*] Pero algo a veces nos solicitaba. / El cuerpo, y el regreso del verano, *LPV 12*] *Suprimido en LPV 11-13*] *Sin espacio en blanco en LPV 14-15*] *Suprimidos en LPV*.

10-24 Estos versos comparten tanto el escenario como parte de las acciones rememoradas en los vv. 13-24 de la sección X de “Las afueras”.

11 La referencia a “el cuerpo” alude al pasaje señalado de la novela de Hughes, que comienza justo cuando Emily Bas-Thornton, la pequeña protagonista, inicia su proceso de “descubrimiento”: “[...] it was enough for her to form a rough idea of the little body she suddenly realized to be hers.”, y que luego subraya la importancia para ella de “this astonishing fact, that she was now Emily Bas-Thornton [...] born in such-and-such a year out of all the years in Time”. Véase Hughes, *A High Wind in Jamaica*, introd. de Francine Prose, New York Review Books, New York, 1999, pp. 136-137.

15 “instante”: véase la nota a la línea 12 del “Prefacio”.

Otra mañana –¿recordáis?– quisimos
asomarnos al pozo peligroso
allá en el fondo del jardín (no sé
quién retiró las tablas). Destellaba
20 el agua fija, igual que una mirada.
En ella escrita vimos nuestra imagen.

Un súbito silencio descendió
sobre el mundo, alejándolo: los bosques
huyeron... y supimos nuestro nombre.

16] ¿En qué mañana, os acordais, quisimos *LPV 18]* en el extremo del jardín? Duraba *LPV 18-19]* Sin espacio en blanco en *LPV. 19]* Suprimido en *LPV 20]* el agua quieta, igual que una mirada *LPV 21]* en cuyo fondo vimos nuestra imagen. *LPV 22-24]* Y un súbito silencio recayó / sobre el mundo, azorándonos. *LPV.*

17 “pozo peligroso”. Véase “Las afueras” X, v. 15: “juegos peligrosos”.

18 “allá en el fondo del jardín”. Este sintagma reaparece en “Las afueras” X, v. 16.

24 El hecho de que el narrador y sus compañeros hayan descubierto de repente su propia identidad (“y supimos nuestro nombre”) se relaciona con lo señalado en la nota al v. 11. Por lo mismo, confirma lo que señala Sartre en su ensayo: “Vous m’avez chassé, dira-t-il à ses parents, vous m’avez rejeté hors de ce tout parfait où je me perdais, vous m’avez condamné à l’existence séparée [...] Si vous vouliez plus tard m’attirer à vous et m’absorber de nouveau, cela ne serait plus possible car j’ai pris conscience de moi envers et contre tous...” (Sartre, *op. cit.*, p. 24). Sirve también, en parte, para explicar más ampliamente los vv. 11-12 (“[...] cuántos sacrificios / me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.”) del poema “Ampliación de estudios”.

De noche,
cuando descieras.

Pero es inútil. Nunca
he de volver a donde tú
5 nacías ya con forma de recuerdo.

Quizá súbitamente crece
la sangre, crece la sangre
hasta mucho más lejos que aquel brazo.

Nadie más que la mano desarmada,
10 la tenue palma.
Y este dolor.

Escrito en 1953. Publicado en *SST, CV, LPV*. En *SST* y bajo el título de “Cercos de lejanía” figura como el tercero de los cuatro poemas identificados como “Las afueras”.

1] De noche; *SST* **3]** Pero es inútil, nunca *LPV* **6]** Quizá súbitamente *SST* **7]** crece, crece la sangre, crece *SST* la sangre. Crece la sangre *LPV* **10-11]** Nada más que la mano desarmada, / la tenue palma, ese dolor / de no asistir a nadie *SST* la tenue palma / y este dolor. *LPV*

2 “cuando descieras.” Véase “Las afueras” VI, vv. 1-2: “Como la noche no / quiero que tú descieras,” y 5, “desciende hasta mis ojos”.

VI

Como la noche no
quiero que tú descieras,
no quiero cumplimiento
sino revelación:
5 desciende hasta mis ojos
 veloz. Como la lluvia,
 como el furioso rayo,
 irrumpe restallando,
 como el supremo asombro
10 cuando quedan las cosas
 bajo la luz inmóviles:
 que no quiero la dulce
 caricia dilatada
 sino ese poderoso
15 abrazo hasta romperme.

Escrito en 1950. Publicado en *CV*, *LPV*.

4-6] sino revelación. / Desciende hasta mis ojos / veloz, como la lluvia. *LPV* **7]** Como el furioso rayo *LPV* **1** Como el furioso rayo, *LPV* **2** **9]** *suprimido en LPV* **10-13]** mientras quedan las cosas / bajo la luz inmóviles. / Que no quiero la dulce / caricia dilatada, *LPV* **15]** abrazo en que romperme. *LPV*

2 “que tú descieras”. Véase “Las afueras” V, v. 2.

5 “desciende hasta mis ojos”. Véase “Las afueras” IX, vv. 1-3, “¿Fue posible que yo no te supiera / cerca de mí, perdido en las miradas? // Los ojos me dolían de esperar”, y 10-11: “Sola, después, de lo negro surgía / tu mirada.”

VII

Mirad la noche del adolescente.
Atrás quedaron las solicitudes
del día, su familia de temores,

y la distancia pasa en avenida
5 de memorias o tumbas sin ciudad,
arrabales confusos lentamente

apagados. La noche se afianza
–hasta los cielos cada vez, contigua,
la sien late en el centro del silencio.

Escrito en 1955. Publicado en *BO*, *CV*, *LPV*. En *BO*, donde se reproduce al lado de "Las afueras I", el poema figura bajo el título de "Las afueras II". La publicación allí de ambos poemas fue promovida por María Zambrano, según se comprueba en el *Diario del artista seriamente enfermo* (*op. cit.*, pp. 16, 30 y 75), donde Gil de Biedma también explica que escribió los poemas en tercetos "para implicar los otros en un orden cuya finalidad es narrativa" (*op. cit.*, p. 51).

8] –hasta los cielos cada vez contigua *BO* **8-9]** –hasta los cielos cada vez, contigua / la sien late en el centro. *LPV*

5 "tumbas sin ciudad". Véase la nota al v. 1 de "Las afueras" III.

7 "La noche se afianza". Véase "Las afueras" I, v. 1: "La noche se afianza".

8 El guión colocado al inicio del verso se cierra en el v. 31; este recurso va más allá de anunciar una mera frase incidental: divide el poema en dos grandes secciones.

10 Bajo materia de rumor la ausencia
se reparte y regresa hacia los ojos,
sin sueño arriba sensitivos. Algo

que debe de ser brisa, como un rastro
de frescura borrándose, se exhala
15 desde el balcón por donde entró la noche.

Su sigiloso peso de tiniebla
roza la piel exasperada, insiste.
Las yemas de los párpados avivan.

Y la noche se llega hasta los ojos,
20 inquiera las inmóviles pupilas,
golpea en lo más tierno que aún resiste

en el instante de ceder, irrumpe
cuerpo adentro, la noche, derramada

10] Bajo espesura de rumor la ausencia *LPV 11]* se reparte y regresa hacia los ojos *BO 11-12]* se difunde y regresa hacia los ojos / sin sueño abiertos, sensitivos. Algo *LPV 13-14]* que debe de ser brisa –como un rastro / de frescura borrándose—se exhala *BO 16-18]* Sus sigilosos dedos de tiniebla / tientan la piel exasperada, rozan / las yemas retraídas de los párpados. *LPV 1* Sus sigilosos dedos de tiniebla / rozan la piel exasperada, buscan / las yemas retraídas de los párpados *LPV 2 21]* “aún” *aparece sin tilde en BO 23]* cuerpo adentro, la noche, derramada, *LPV*

12 “sin sueño arriba sensitivos”. La ausencia de signos de puntuación permite varias posibilidades de lectura para este sintagma.

13 “brisa”. Véase “Las afueras” I, vv. 3-5: “Sin brisa / benévola que en un instante aviva / el tácito cansancio [...]”.

13-15 La atmósfera descrita en esta parte es muy similar a la de los vv. 10-13 de “Noches del mes de junio”.

19-27 En estos versos, la “llegada” de la noche adquiere la connotación de un encuentro sexual.

y corre despertando cavidades

25 detenidas, sustancias, cauces secos,
lo mismo que un torrente de mercurio,
y se disipa recorriendo el cuerpo.

Es ella misma cuerpo, carne, párpado
adelgazado hasta el dolor, latido

30 que mucha muerte insomne conmemora,

forma sensible de la ausencia –ciego
de noche absorta, gira el pensamiento.
Y la rosa de rejalgar, allí

donde fue la memoria, se levanta,

35 cabeza de corrientes hacia el sueño
total del otro lado de la noche.

24] y corre, despertando cavidades *BO* **25]** retenidas, sustancias, cauces secos, *LPV* **27]** y se disipa recorriendo cuerpo. *LPV* **27-28]** y se disipa recorriendo el cuerpo: // es ella misma cuerpo, carne, párpado *BO* **30]** de mucha muerte insomne, *LPV*. **31-32]** forma sensible de la ausencia. Ciego / de noche absorta gira el pensamiento. *BO* **34]** “fue” *aparece con tilde en BO*

28 “carne”. Véase “Las afueras” I v. 9: “carne a solas insomne”.

31 “forma sensible de la ausencia –”: aquí se cierra el guión abierto en el v. 8.

33 “rosa de rejalgar”. Es uno de los nombres que recibe la peonía, planta silvestre de color encendido, propia de lugares húmedos y laderas montañosas del centro y sur de la Península Ibérica; se cultiva como ornamental y se dice que provoca dolor de cabeza si se huele durante mucho tiempo. Véase <http://elsportal.avmadrone.com/txeco08.htm>, consultado el 22-02-2009.

VIII

De pronto, mediodía.

(Y se olvida el camino que trajese
y aquel, acaso anhelo.)

Más allá de los altos

5 puentes, sobre la tierra prometida,
la ciudad cegadora se agrupaba
lo mismo que un cristal innumerable.

Jardines levantados

10 sobre la dura margen de rompientes,
jardines intramuros recogiendo,
asomaban follajes hacia el mar.

Escrito en 1954. Publicado en *CV*, *CP*, *LPV*. En *CP* lleva el título “Del otro reino”.

2-3] Y se olvida el camino que trajimos / y aquel, puede que anhelo. *CP* Y se olvida el camino que trajimos / y aquel, acaso anhelo *LPV* **4-5]** Más allá de los puentes, / alta, sobre la tierra prometida, *CP* y *LPV* **9]** sobre la brusca margen de rompientes, *CP* y *LPV*

1 “mediodía”. En una lectura lineal de “Las afueras” destaca esta referencia al mediodía, ya que sugiere el comienzo de una nueva etapa, sobre todo si se toma en cuenta la especie de clausura indagatoria desarrollada en el poema anterior.

5 “sobre la tierra prometida”. Contemplar la “tierra prometida” refuerza la noción de “fin de ciclo” esbozada en el v. 1.

7 “lo mismo que un cristal innumerable”. Véase en *Poemas póstumos* el v. 7 de “Amor más poderoso que la vida”: “tu ciudad de cristal innumerable”.

Allí, bajo los noble[s] eucaliptos
–ya casi piel, de tierna, la corteza–,
descansa en paz el extranjero muerto.

13] –ya casi piel, de tierna, la corteza– *LPV*.

12 En *CV* se lee “Allí, bajo los noble eucaliptos”

12-14 Según comenta Miguel Dalmau, en su libro *Jaime Gil de Biedma*, Circe, Barcelona, 2004, pp. 243-244, en estos tres versos se reproduce los paseos del poeta con Marcelino Somoza, “un joven soldado coruñés cuya familia llevaba generaciones trabajando en la ría”, quien fuera compañero sentimental de Gil de Biedma durante cierto tiempo, hacia 1952; de acuerdo con Dalmau, “los pasos les llevan a la tumba del general británico [John] Moore, quien murió en la Batalla de Elviña y cuyos restos se encuentran sepultados en el Jardín de San Carlos, en La Coruña”.

IX

¿Fue posible que yo no te supiera
cerca de mí, perdido en las miradas?

Los ojos me dolían de esperar.
Pasaste.

5 ¡Si apareciendo entonces
me hubieras revelado
las lindes del país en que habitabas!

Pero pasaste
como un Dios destruido.

10 Sola, después, de lo negro surgía
tu mirada.

Escrito en 1950. Publicado en *SST*, *CV*, *LPV*. En *SST* figura como el tercero de los cinco poemas que conforman “Las afueras”; lleva ahí el título individual de “Desencuentro”.

1] “Fue” *aparece con tilde en SST 4-5] Sin separación estrófica en SST 5]* Si apareciendo entonces *LPV 5-6]* ¡Si apareciendo entonces, / tú, el inmortal, me hubieras revelado *SST 7]* el país verdadero en que habitabas! *LPV 8-9]* Pero pasaste, / tal un dios destruido. *SST 10-11]* Sola, después, surgía de lo negro. / –como una luna nueva– / tu mirada. *SST*

Forma una especie de tríada junto con los poemas V y VI de “Las afueras”. Para valorar la importancia de la mirada, véase “Las afueras” VI, v. 5: “desciende hasta mis ojos”.

3 “Los ojos me dolían de esperar”. Véase “Las afueras” XI, v. 5: “Ya no duelen los ojos”.

9 “un Dios”. Es probable que la mayúscula en el nombre pretenda sugerir la reverencia con que el yo mira al tú, tal como sucede en un primer momento en las secciones II y XII de “Las afueras”, donde el sustantivo también aparece con mayúsculas.

X

Nos acogen las calles conocidas
y la tarde empezada, los cansados
castaños cuyas hojas, obedientes,

ruedan bajo los pies del que regresa,
5 preceden, acompañan nuestro paso.
Interrumpiendo entre la muchedumbre

de los que en cada instante se suceden
bajo la prematura opacidad
del cielo que converge hacia su término,

10 olvidadizos desfilamos, calle
de la llegada arriba. Cada cual
se asoma a sus cuarteles solitarios.

Escrito en 1955. Publicado en *CV*, *CP*, *LPV*. En *CP* lleva el título “La impresión del regreso”.

Aparece como una sola estrofa en CP y en LPV 1] Os reciben las calles conocidas *CP* Nos reciben las calles conocidas *LPV* 5] preceden, acompañan vuestros pasos. *CP* preceden, acompañan nuestros pasos *LPV* 7] de los que a cada instante se suceden *CP* y *LPV* 9] del cielo, que converge hacia su término, *CP* y *LPV* 10-12] Cada uno se interna olvidadizo, / perdido en sus cuarteles solitarios *CP* y *LPV*

La estructura de tercetos endecasílabos es empleada también en los poemas IV y VII de “Las afueras”; como se señala en algunas de las notas, hay más de un punto en común entre ésta y la sección IV de la serie.

Estos fuimos nosotros. ¿Recordáis
la destreza del vuelo de las aves,
15 el júbilo, los juegos peligrosos

allá en el fondo del jardín, el grito
bajo el cielo más alto que el follaje
y la muerte atisbada que espejea?

¡Si por lo menos alguien recordara,
20 si alguien súbitamente acometido
recordara...!

La luz usada deja

13] del invierno que viene. Recordáis *CP* del invierno que viene. ¿Recordais *LPV 15]* el júbilo, los juegos peligrosos, *CP* el júbilo y los juegos peligrosos, *LPV 16-18]* la intensidad de cierto instante, quietos / bajo el cielo más alto que el follaje? *CP* y *LPV 19]* Si por lo menos alguien se acordase, *CP* y *LPV 21]* se acordase... La luz, usada, deja *CP* se acordase... La luz usada deja *LPV 22]* polvo de mariposa entre los dedos. *CP* y *LPV 23-24]* *Suprimidos en CP y LPV*

13 “Recordáis”. Véase la nota al v. 1 de “Las afueras” IV.

13-21 El cuadro descrito en estos versos remite de manera muy explícita a “Las afueras” IV.

15 “los juegos peligrosos”. Es un sintagma cuyo adjetivo remite al “pozo peligroso” del v. 17 de “Las afueras” IV.

16 “allá en el fondo del jardín”. La misma construcción aparece en el v. 18 de “Las afueras” IV.

19 y **21** “recordara”. Véase la nota al v. 13.

21 “La luz usada”. Es un préstamo y una modificación del v. 2, “y viste de hermosura y luz no usada”, de la “Oda a Francisco de Salinas”, de fray Luis de León; en este caso, puede tratarse de una metáfora para la ceniza del pabulo de una vela.

polvo de mariposa entre los dedos
y un gran viento recorre la calzada:
he aquí nuestra ciudad. Hoy es invierno.

24 “he aquí nuestra ciudad”. La frase anticipa una idea parecida, expresada en el v. 5 de “Sábado”: “Es ésta la ciudad. Somos tú y yo.”

XI

Un cadáver sin sueño
transita por los años
hacia el país tranquilo
de la noche sin nadie.

5 Ya no duelen los ojos.
Olvidados, contemplan
en paz: la claridad
es muerte, lejanía.

Corazón enterrado
10 como un arma despierta;
dulcemente en la sangre
va fluyendo el cansancio.

Este silencio es fuente,

Escrito en 1954. Publicado en *CV*, *LPV*.

1] Un cadáver sin dueño *LPV* **4]** de la tierra de nadie. *LPV* **5-14]** Claridad de otra paz / sin muerte, lejanía. / Los ojos ya no duelen. / Contemplan, olvidados, // mientras que dulcemente / va fluyendo el cansancio. / Como un arma de guerra, / corazón enterrado. // Este silencio es fuente / y este páramo es árbol, *LPV*

1 “Un cadáver sin sueño”. Aunque en *CV* puede tratarse de una errata (luego corregida en *LPV*), no es imposible que sea una simple reiteración del “sueño” ya evocado en poemas anteriores.

5 “Ya no duelen los ojos” es una oración que remite al v 3 de “Las afueras” IX: “Los ojos me dolían de esperar”, con lo cual se sugiere que el objetivo de este último poema ya habría sido cubierto, o que ya no espera, aunque lo deseado no llegó nunca.

este páramo es árbol:
15 sombra profunda. Aquel
resplandor no es ocaso.

Casi me alegra
saber que ningún camino
pudo escaparse nunca.

Visibles y lejanas
5 permanecen intactas las afueras.

Escrito en 1951. Publicado en *SST*, *CV*, *LPV*. En *SST* lleva el título “Las afueras”, siendo el último de los cinco poemas que conforman “Las afueras” en dicha edición.

5] permanecen, intactas, las Afueras. *SST*

5 “las afueras”. Véanse los vv. 4, 5 y 21 de “Las afueras” II, que, junto con la presente mención, constituyen las únicas ocasiones en que se emplea esta imagen.

*Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux.*

Paul Éluard.

II, POR VIVIR AQUI

De igual modo que en “Ayer”, el epígrafe de la segunda sección de *CV* aparece en itálicas, colgado de la página y recargado hacia el margen derecho. Al pie, centrada, con tipos mayores y en versales, aparece la leyenda “II, POR VIVIR AQUI”. Los versos corresponden al cuarteto inicial del poema “Pour vivre ici”, de Paul Éluard; el poema completo reza como sigue: “Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné, / Un feu pour être son ami, / Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver, / Un feu pour vivre mieux. // Je lui donnai ce que le jour m'avait donné: / Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes, / Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés, / Les insectes, les fleurs, les fourrures, les fêtes. // Je vécus au seul bruit des flammes crépitantes, / Au seul parfum de leur chaleur; / J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée, / Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.” Cito por Paul Éluard *Oeuvres complètes* I, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, Paris, 1968, p. 1032. A partir de *LPVI* se suprime los vv. 2-4 de este epígrafe; se mantiene el nombre del autor y se añade el título del poema.

ARTE POETICA

A Vicente Aleixandre

La nostalgia del sol en los terrados,
en el muro color paloma de cemento
-sin embargo tan vívido- y el frío
repentino que casi sobrecoge;

5 la dulzura, el calor de los labios a solas
en medio de la calle familiar,
igual que un gran salón donde acudieran
multitudes lejanas como seres queridos,

Escrito en 1957. Publicado en *PSA XXIII*, p. 178, como “4, ARTE POÉTICA”, junto con otros tres poemas, bajo el título general “Para vivir aquí”. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*.

4-6] repentino que casi sobrecoge. // La dulzura, el calor de los labios a solas / en medio de la calle familiar *CP* y *LPV*. **8]** multitudes lejanas como seres queridos. *CP* y *LPV*.

Título. El interés que Jaime Gil de Biedma tiene entonces en todo aquello que se relacione con el *ars poetica* es evidente si se considera que, también en 1957, publica la reseña “De artes poéticas”, incluida en *El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 32-36.

Dedicatoria. Presente desde la edición en *PSA XXIII*, fue suprimida en *CP*, para volver a ser incluida a partir de *LPVI*. La amistad de Gil de Biedma con su maestro Vicente Aleixandre (Sevilla 1898-Madrid 1984), queda registrada por el primero en el artículo “Encuentro con Vicente al modo de Aleixandre”, publicado en *El pie de la letra*, *op. cit.*, pp. 48-50) y también en varias páginas del *Diario del artista seriamente enfermo*, pp. 33-34.

2 El sintagma “muro color paloma de cemento” forma parte de una descripción de Barcelona, consignada por Jaime Gil de Biedma en una carta escrita el 11 de junio de 1956, dirigida a Paco Mayans. (Francisco José Mayans Jofre, nacido en Eivissa, en 1921, fue diplomático y literato español; uno de sus libros más conocidos es *Estancias amorosas*, publicado en 1949; además de Gil de Biedma, fue amigo de Salvador Espriu, Aleixandre y Carlos Bousoño.) En su carta, Gil de Biedma relata: “Llevo desde el 30 de mayo en una Barcelona color paloma de cemento, viviendo un clima indeciso, aún veteado de frío”. Cf. Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, p. 29.

y sobre todo la eternidad del tiempo,
10 el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma
mientras arriba sobrenadan promesas
que desmayan, lo mismo que si espumas...

Es sin duda el momento de pensar
que el hecho de estar vivo exige algo,
15 acaso heroicidades ¿o basta simplemente
alguna humilde cosa común

cuya corteza de materia terrestre
tratar entre los dedos –con un poco de fe?
Palabras, por ejemplo.
20 Palabras de familia gastadas tibiamente.

9] pero también la eternidad del tiempo, *PSA XXIII* Y sobre todo el vértigo del tiempo, *CP* y *LPV* 12] que desmayan, lo mismo que si espumas. *CP* y *LPV* 15] acaso heroicidades, ¿o basta simplemente *PSA XXIII* acaso heroicidades –o basta, simplemente, *CP* y *LPV* 18] tratar entre los dedos, con un poco de fe? *CP* y *LPV*.

9 “la eternidad del tiempo”: Dicho sintagma procede del drama *En el seno de la muerte* (Acto III, Escena X), de José de Echegaray: “para vengarme yo, y atormentaros, / tengo ante mí la eternidad del tiempo”. Estos versos son comentados por Juan de Mairena, quien suscribe que éste “no parece oponer el concepto de eternidad al de tiempo, sino que concibe la eternidad como un tiempo eterno, un tiempo vivo, es decir, medido por una conciencia, pero que no se acaba nunca. Es el concepto de la eternidad que tiene el sentido común, concepto, en el fondo, mucho más trágico que el metafísico.” Véase Antonio Machado, *Poesía y prosa IV*, p. 1946. Cabe señalar que Gil de Biedma retoma el mismo sintagma en el v. 4 del poema “Recuerda”, primero de dos que en *CV* aparecen bajo el título “El paso del tiempo”: “la eternidad del tiempo allá en el fondo”.

10 La oración “el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma” puede ser considerada como un antecedente de los vv. 33-38 del poema “En el castillo de Luna” (perteneciente a *Moralidades*): “Y los años en la cárcel, / como un tajo dividiendo / aquellos y estos momentos / de buen sol primaveral, / son un boquete en el alma / que no puedes tapar nunca”. Sigo la versión presentada en *Las personas del verbo*, Barral Editores, Barcelona, 1975. Las cursivas son mías.

IDILIO EN EL CAFÉ

Ahora me pregunto si es que toda la vida
hemos estado así. Pongo, ahora mismo,
la mano ante los ojos –¡qué latido
de la sangre en los párpados!– y el vello
5 inmenso se confunde silencioso
a la mirada. Pesan las pestañas.

No sé bien de qué hablo. ¿Quiénes son,
rostros vagos nadando como en un agua pálida,
éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?
10 La tarde nos empuja a ciertos bares
o entre cansados hombres en pijama.

Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio

Escrito en 1956; posteriormente a *CV*, fue publicado en *EFV*, *CP* y *LPV*.

3-4] la mano ante los ojos –qué latido / de la sangre en los párpados!– y el vello *EFV* la mano ante los ojos –qué latido / de la sangre en los párpados– y el vello *CP* y *LPV* **5]** inmenso se confunde, silencioso, *EFV* y *LPV* **7]** No sé bien de qué hablo. Quiénes son, *EFV*.

Título: desde este momento se insinúa cierta relación entre este texto y el poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot. En las notas a su edición de este poema (véase Jaime Gil de Biedma, *Volver*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 139), Dionisio Cañas sugiere leerlo junto con el artículo “Revista de Bares (O apuntes para una prehistoria de la difunta *gauche divine*)”, recogido en Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, pp. 223-236.

10-11 Estos dos versos resultan muy similares al v. 72 de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”: “Of lonely men in shirt sleeves, leaning out of windows?...” Cito por T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt Brace & Company, New York, 1963, p. 5. El mismo Cañas (*loc. cit.*) comenta este “préstamo”.

12 Nuevamente se advierte una evocación a “The Love Song...”. En este caso, se evocan los dos versos iniciales: “Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky”. En Eliot, *op. cit.*, p. 3

arriba, más arriba, mucho más que las luces
que iluminan a pulsos tus ojos agrandados.
15 Queda también silencio entre nosotros,
silencio
y este beso igual que un largo túnel.

14] que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados. *CP* y *LPV*.

AUNQUE SEA UN INSTANTE

Aunque sea un instante, deseamos
descansar. Soñamos con dejarnos.
No sé, pero en cualquier lugar
con tal de que la vida deponga sus espinas.

- 5 Un instante, tal vez. Y nos volvemos
atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose
sobre el mismo temor actual, que día a día
entonces también conocimos.

- Se olvida
- 10 pronto, se olvida el sudor tantas noches,
la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro

Escrito en 1956; posteriormente a *CV* fue publicado en *CP* y *LPV*.

Título. Para comprender mejor la importancia del “instante” en *LPV*, véase la nota a la línea 12 del “Prefacio” de *CV*; por su parte, la atmósfera descrita en este poema es similar a la de “Los aparecidos” y “La lágrima”, de la tercera sección “La historia para todos”.

2 “Soñamos con dejarnos”. Para una mejor comprensión del sentido que Gil de Biedma le da a la expresión “dejarse”, véase los vv. 2-4 del poema “Domingo”: “respirar igual como respiran / esas otras parejas más allá, dejadas / bajo los suaves pinos en pendiente,”.

6 “hacia el pasado engañoso”. Esta obsesión con la constante movilidad del pasado parece haber acompañado a Gil de Biedma durante buena parte de su vida. Puesto que lo que la mirada descubre al dirigirse al pasado es una realidad en constante transformación, se entiende el interés del poeta por conferirle estabilidad al pasado, por fijarlo. A este respecto, véase el *Diario del artista seriamente enfermo* (entre otras, la p. 64: “[el pasado] está en perpetuo movimiento, es de un horrible dinamismo. Nuevos recuerdos a cada instante ingresan en su ámbito, desplazando a los viejos”). También pertinente a este respecto es una entrevista realizada hacia 1981, en la que, entre otras cosas, el poeta destaca lo siguiente: “lo terrible es cuando uno considera el pasado como un patrimonio sólido e inamovible, como su única riqueza real, y un buen día se da cuenta de que todo eso está en continua transformación”. Véase “La poesía es una empresa de salvación personal”, entrevista con Lola Díaz, publicada en *El correo catalán* el 11 de enero de 1981; recogida en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, p. 137.

llevándonos a él de antemano rendidos
sin más que ese vacío de llegar,
la indiferencia extraña de lo que ya está hecho.

Así que a cada vez que este temor,
15 el eterno temor que tiene nuestro rostro
nos asalta, gritamos invocando el pasado
—invocando un pasado que jamás existió—

para creer al menos que de verdad vivimos
y que la vida es más que esta pausa inmensa,
20 vertiginosa,
cuando la propia vocación, aquello
sobre lo cual fundamos un día nuestro ser,
el nombre que le dimos a nuestra dignidad
vemos que no era más
25 que un desolador deseo de esconderse.

EL PASO DEL TIEMPO

I, RECUERDA

Hermosa vida que pasó y parece

ya no pasar...

Desde este instante ahondo

sueños en la memoria (se estremece

la eternidad del tiempo allá en el fondo)

5 y de repente un remolino crece
que me arrastra sorbido hacia un trasfondo
de sima, donde va precipitado
para siempre sumiéndose el pasado.

Escrito en 1956; posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y *LPV*.

Título. En *CV* es la única ocasión en la que “Recuerda” y “Al final” integraron una unidad mayor titulada “El paso del tiempo”; a partir de *CP* este último título fue suprimido definitivamente. Cierta relación entre los dos poemas es sugerida, de todos modos, por el hecho de compartir la misma forma estrófica, la octava real, estructura que Gil de Biedma pudo haber tomado, por cierto, de sus lecturas, sea de Garcilaso (quien compuso la *Égloga III* bajo este esquema estrófico), sea de José de Espronceda (quien lo utiliza en el Canto II de *El diablo mundo*), de Byron, entre algunos otros poetas leídos por él.

2] ya no pasar... | Desde este instante, ahondo *CP* y *LPV* 3] sueños en la memoria –se estremece *CP* sueños en la memoria: se estremece *LPV* 4] la eternidad del tiempo, allá en el fondo. *CP* y *LPVI* la eternidad del tiempo allá en el fondo. *LPV* 2 4-5] *Sin espacio en blanco en LPV* 5] Y de repente un remolino crece *CP* y *LPV* 7] de sima, donde va, precipitado, *LPV*

4 “la eternidad del tiempo”. Véase la nota al v. 9 de “Arte poética”.

y II, AL FINAL

Vista por vez primera, todavía
misteriosa de casi recordada.
Será como en París, que me perdía
hasta dar en alguna encrucijada

- 5 que en un pronto después reconocía:
“¡si la has visto mil veces!”. Será nada
más que, a la vuelta de otro día, verte
desembocado en medio de la Muerte.

Escrito en 1956; posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y *LPV*.

Título. Véase la nota al título del poema “Recuerda”.

4-5] Sin espacio en blanco en *LPV* **5]** que de pronto después reconocía: *CP* y *LPV* **6]** *si la has visto mil veces*. Será nada *CP* **6]** *si la has visto mil veces...* Será nada *LPV* **8]** desembocado en medio de la muerte. *CP* y *LPV*

8 “la Muerte”. El cambio de mayúsculas a minúsculas del sustantivo entre la primera y la segunda versión del poema quizás esté relacionado con la intención de otorgarle un mayor significado a dicha referencia, en un recurso similar al empleado en “Las afueras” II y XII.

MUERE EUSEBIO

A mis hermanas.

Nos lo dijeron al volver a casa. Estabas
mirándonos, caído en la sillita del planchero,
con los ojos atónitos del que acaba de ver
la inexplicable proximidad de la muerte

5 y casi no se queja. Te ofrecimos
algunas frases vagas que hicieran compañía,
cualquier cosa, porque estabas ya solo
definitivamente. ¡Cómo hubiese querido

ser el mismo de entonces! Volveríamos

10 todos, corriente arriba, para darte
aunque fuera no más que una palabra
de humanidad y un poco de calor. ¡Si fuese

Escrito en 1957. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y *LPV*.

Título. Eusebio era el guarda que se ocupaba de la casa de los Gil de Biedma en Nava de la Asunción; llegó contratado ahí para cuidar de Isabel Gil, Isabel Vieja, tía abuela del poeta, que se hallaba recluida en dicho lugar debido a que padecía de monomanía. Véase Miguel Dalmau, *op. cit.*, pp. 27 y 32-34.

Dedicatoria. Suprimida en *CP*; se vuelve colocar a partir de *LPVI*. Gil de Biedma tuvo tres hermanos mayores (Marta, Carmen y Luis) y tres hermanas menores (Blanca, Ana María y Mercedes). A decir de Miguel Dalmau, “aunque por edad se encontraba más cerca de las pequeñas, su carácter despierto le acercó a los mayores”. Véase Dalmau, *op. cit.*, p. 20.

6] algunas vagas frases que hicieran compañía *CP* y *LPV* **8-9]** definitivamente. Cuánto hubiese querido // ser el mismo de entonces... Volveríamos *CP* y *LPV* **12]** de humanidad, un poco de calor. ¡Si fuese *CP* y *LPV*.

2 “planchero”. Sin identificación precisa, parece ser una palabra para designar el cuarto de planchado dentro de una casa.

igual como las tardes y el Pinar
del Jinete, con humo y viento seco...!
15 Cuando sólo entendíamos
la sonrisa adorable de tus dientes sucios

y tus manos deformes como pan
para nosotros, en mitad del mundo,
un mundo inexplicable como tu propia muerte
20 –nuestra infancia en los años de la guerra civil.

14] del Jinete, con humo y viento seco! *CP* y *LPV 18-19]* para nosotros, en mitad del mundo: / un mundo inexplicable lo mismo que tu muerte *CP* y *LPV*.

13-14: “el Pinar / del Jinete”. Según Dionisio Cañas, este lugar “se encuentra cerca de Nava de la Asunción, Segovia, donde los padres del poeta tenían una casa” (véase Jaime Gil de Biedma, *Volver*, p. 140).

y el libro intempestivo
junto al balcón abierto de par en par (la calle
recién regada desaparecía
15 abajo, entre el follaje iluminado)
sin un alma que llevar a la boca.

Cuántas veces me acuerdo
de vosotras, lejanas
noches del mes de junio, cuántas veces
20 me saltaron las lágrimas, las lágrimas
por ser más que un hombre, cuánto quise
morir
o soñé con venderme al diablo,
que nunca me escuchó.

Pero también
la vida nos sujeta porque precisamente
25 no es como la esperábamos.

13-15. El ambiente y el escenario descritos en esta sección del poema son muy similares a los de “Las afueras” I, vv. 7-11.

20-21. El sintagma “lágrimas / por ser más que un hombre” proviene del v. 12 del poema de Luis Cernuda “Como leve sonido”, perteneciente a *Los placeres prohibidos*. Véase Luis Cernuda, *Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1993, pp. 190-191.

VALS DEL ANIVERSARIO

Nada hay tan dulce como una habitación
para dos (cuando ya no nos queremos demasiado)
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,

5 si no es esta ligera sensación
de irrealidad. Algo como el verano
en casa de mis padres, hace tiempo,
como viajes en tren por la noche. Te llamo

10 para decir que no te digo nada
que tú ya no conozcas, o si acaso
para besarte vagamente
los mismos labios.

Has dejado el balcón.
Ha oscurecido el cuarto

15 mientras que nos miramos tiernamente, incómodos
de no sentir el peso de los años.

Todo es igual, parece

Escrito en 1957. Publicado en *PSA XXIII*, pp. 176-177, como “3, VALS DEL ANIVERSARIO”, junto con otros tres poemas, bajo el título general “Para vivir aquí”. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*.

Título. El poema “Canción de aniversario” (incluido en *Moralidades*), tiene su antecedente en este “Vals del aniversario”.

2] para dos, cuando ya no nos queremos demasiado, *LPV* **16]** de no sentir el peso de tres años *CP* y *LPV*.

que no fue ayer. Y este sabor nostálgico
que los silencios ponen en la boca
20 posiblemente induce a equivocarnos
en nuestros sentimientos. Pero no
sin alguna reserva, porque por debajo
algo tira más fuerte y es (para decirlo
quizá de un modo menos inexacto)

25 difícil recordar que nos queremos,
si no es con cierta imprecisión, y el sábado,
que es hoy, queda tan cerca
de ayer a última hora y de pasado

mañana
30 por la mañana...

18] que no fue ayer. Y este sabor nostálgico, *LPV* **19]** que los silencios ponen en la boca, *CP* y *LPV* **23]** algo tira más fuerte, y es (para decirlo *CP*).

INFANCIA Y CONFESIONES

A Juan Goytisolo

Cuando yo era más joven
(bueno, en realidad, será mejor decir
muy joven)
 algunos años antes
de conoceros
 y
5 recién llegado a la ciudad,
a menudo pensaba en la vida.

 Mi familia
era bastante rica y yo estudiante.

 Mi infancia eran recuerdos de una casa

Escrito en 1957. Publicado en *PSA XXIII*, pp. 175-176, como “2, INFANCIA Y CONFESIONES”, junto con otros tres poemas, bajo el título general “Para vivir aquí”. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*.

Dedicatoria. Juan Goytisolo (Barcelona, 1931-), es el miembro de la familia Goytisolo con quien mayores afinidades tuvo Gil de Biedma. Puede ser considerado “compañero de viaje” suyo en más de un sentido, al compartir el entorno geográfico de la infancia, la clase social, la profesión literaria e incluso la condición homosexual. Los distintos niveles de afinidad entre ambos personajes pueden ser rastreados, entre otros textos, en diversas páginas del *Diario del artista seriamente enfermo* (véase, por ejemplo, pp. 39 y 52), y en el ensayo de Juan Goytisolo, “Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Contracorrientes*, Montesinos, 1985, pp. 65-72 (reproducido en *Litoral*, 1986, 163-165, pp. 75-83). A propósito de este poema escribe Goytisolo: “La temática confesional –su experiencia ambigua de niño rico- me impresionó vivamente, recuerdo, en mi primera y ávida lectura; pero si entonces resultaba incitante y fresca, revivida hoy al trasluz de sus exquisitos epígonos, suscita injustamente una reacción un tanto fatigada de *déjà vu*”. p. 66.

4] de conoceros y *CP* y *LPV*.

8 Este verso es una modificación del v. 1 del poema “Retrato”, de Antonio Machado: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla”. Véase Antonio Machado, *Poesía y prosa*, vol. II, pp. 491-492. Esta evocación fue señalada por Juan Malpartida en “Las personas del verbo”, *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 202 (1991), p. 75.

- con escuela y despensa y llave en el ropero,
 10 de cuando las familias
 acomodadas,
 como su nombre indica,
 veraneaban infinitamente
 en *Villa Estefanía* o en *La Torre*
del Mirador
 y más allá continuaba el mundo
 15 con senderos de grava y cenadores
 rústicos, decorado de hortensias pomposas,
 todo ligeramente egoísta y caduco.
 Yo nací (perdonadme)
 en la edad de la pérgola y el tenis.
- 20 La vida, sin embargo, tenía extraños límites
 y lo que es más extraño: una cierta tendencia
 retráctil.
- Se contaban historias penosas,

9 Según Miguel Dalmau, este verso está relacionado con la mitología familiar gilbiedmaniana, toda vez que, tras el desastre del 98, Santiago Alba, abuelo materno del poeta, que con el tiempo llegó a ser Ministro de Hacienda, y luego Ministro de Estado, bajo el mandato del rey Alfonso XIII, “defendió entonces la fórmula de Joaquín Costa –'Escuela y Despensa'– para combatir el secular retraso español. El término 'Despensa' aludía a una política que atendiera los problemas económicos de aquel país en el que la mitad de la población se acostaba con hambre. Y 'escuela' era, en realidad, la empresa cultural que debía acompañar a las reformas de la economía.” Véase Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, p. 45.

13-14 De acuerdo con Dionisio Cañas, *Villa Estefanía* y *La Torre del Mirador* son nombres de lugares inventados por Gil de Biedma. Véase Jaime Gil de Biedma, *Volver*, p. 140.

18 Cañas (*loc. cit.*), nos confirma que este verso es una modificación del v. 33 del poema “Carta abierta”, de *Cal y canto*, de Rafael Alberti, donde el poeta gaditano también desarrolla el tema de la infancia: “Yo nací – ¡respetadme! – con el cine”. Cito por Rafael Alberti, *Poesía (1924-1939)*, Losada, Buenos Aires, 1940, pp. 147-149.

inexplicables sucedidos
no se sabía dónde, caras tristes,
25 sótanos fríos como templos...
Algo sordo
perduraba a lo lejos
y era posible, lo decían en casa,
quedarse ciego de un escalofrío.

De mi pequeño reino afortunado
30 me quedó esta costumbre de calor
y una imposible propensión al mito.

24] dónde no se sabía, caras tristes, *LPV* 25] sótanos fríos como templos. † Algo sordo *CP* y *LPV* 27] y era posible, nos decían en casa, *PSA XXIII*.

EL ARQUITRABE

andamios para las ideas...

Uno vive entre gentes solemnes. Hay quien habla
del arquitrabe y sus problemas
lo mismo que si fuera un primo suyo
–cercano, claro está.

5 Pues bien, parece ser que el arquitrabe
está en peligro grave. No se sabe
muy bien por qué es así, pero lo dicen.
Hay quien viene diciéndolo desde hace veinte años.

Hay quien habla, también, del *enemigo*:
10 inaprensibles seres

Escrito en 1956. Publicado en *PSA XXIII*, p. 174, como “1, EL ARQUITRABE”, junto con otros tres poemas, bajo el título general “Para vivir aquí”. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*.

Epígrafe. No aparece en *PSA XXIII*. *Andamios para las ideas LPV*. Como señaló Shirley Mangini (*op.cit.*, p. 37), la frase alude al libro *Andamios para las ideas* (Aula, Murcia, 1952), en el que se pretende la defensa de los principios ideológicos de las instituciones españolas de la época. Su autor, Adolfo Muñoz Alonso (Peñañiel, 1915-Santander, 1974), fue filósofo y político español asociado al franquismo. En 1961 obtuvo la cátedra de Historia de la Filosofía de la Universidad Complutense, de la que llegó a ser rector.

1] Uno vive entre gentes pomposas. Hay quien habla *LPV* 3] lo mismo que si fuera primo suyo *CP* y *LPV* 4] (cercano, claro está). *PSA XXIII* –muy cercano, además. *CP* y *LPV* 6] está en peligro grave. Nadie sabe *CP* y *LPV* 9] Hay quien habla, también, del enemigo: *CP* y *LPV*.

1-2 “Hay quien habla / del arquitrabe”. En su estudio *Jaime Gil de Biedma*, p. 37, Shirley Mangini señala que “‘hablar del arquitrabe’ es una expresión castellana, ya en desuso, que significa discurrir solemnemente acerca de cuestiones bizantinas y, en la realidad, irrelevantes”.

están en todas partes, se insinúan
igual que el polvo en las habitaciones.

En fin, hay quien levanta andamios
para que no se caiga: gente seria.

15 (Curioso, en inglés, *scaffold* significa
a la vez andamio y cadalso.)

Uno sale a la calle
y besa a una muchacha o compra un libro,
se pasea, feliz. Y le fulminan:

20 “¿Cómo se atreve usted?”

¡El arquitrabe...!

11] están en todas partes, se insinúan, *PSA XXIII 12-13]* Y hay quien levanta andamios / para que no se caiga: gente atenta. *CP y LPV 15]* (Curioso, que en inglés *scaffold* signifique *CP y LPV 16]* a la vez andamio y cadalso). *PSA XXIII 20]* *Pero cómo se atreve? †* ¡El arquitrabe...! *CP y LPV.*

LOS DÍAS Y EL TRABAJO

I, SÁBADO

El cielo que hace hoy, hermoso como el río
y rumoroso como él, despacio va
sobre las aguas que ennoblece el tiempo
y lentas como el cielo que reflejan.

- 5 Es ésta la ciudad. Somos tú y yo.
Calle por calle vamos hasta el cielo.
Toca –para creer– la piedra
mansa, la paciencia del pretil.

Título general. “Los días y el trabajo”: *CV* fue la única ocasión en que los poemas “Sábado”, “Domingo” y “Lunes” aparecieron formando parte de una trilogía, cuyo título general desaparece a partir de *EFV*. En su estudio *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, p. 137, Pere Rovira señala el interés de Gil de Biedma por adecuar “temas y escenarios clásicos a una escenografía urbana”.

“Sábado”: escrito en 1955. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *EFV*, *CP* y *LPV*.

II, DOMINGO

No más que este pequeño esfuerzo por vivir,
por respirar igual como respiran
esas otras parejas más allá, dejadas
bajo los suaves pinos en pendiente,

5 y que parecen empañar el aire
tan quietas como el humo de la ciudad, al fondo,
entre tanto que pasan exhalándose
carretera hacia abajo los raudos autobuses.

“Domingo”: escrito en 1957. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *EFV*, *CP* y *LPV*.

8] carretera hacia abajo, los raudos autobuses. *EFV*.

4 El sintagma “los suaves pinos” resulta similar a la imagen de los eucaliptos presentada en el v. 13 de “Las afueras” VIII: “—ya casi piel, de tierna, la corteza—”.

y III, LUNES

Pero después de todo, no sabemos
si las cosas no son mejor así,
escasas a propósito... Quizá,
quizá tienen razón los días laborables.

- 5 Tú y yo en este lugar, en esta zona
de luz apenas, entre la oficina
y la noche que viene, no sabemos.
O quizá, simplemente, estamos fatigados.

“Lunes”: escrito en 1957. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *EFV*, *CP* y *LPV*.

7] y la noche que llega, no sabemos. *EFV*.

5-7 En una carta dirigida a Paco Mayans que se reproduce en el *Diario del artista seriamente enfermo* aparece una frase similar: “Pero acabó la edad de oro y yo me he encontrado en mitad de la vida, en el ámbito del día dilapidado, reducido a habitar esa zona de luz que hay entre la oficina y la noche. Tengo bastante trabajo y quiero trabajar...” (Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, p. 30). Esta coincidencia ha sido señalada ya por Carme Riera, *La Escuela de Barcelona: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 113.

AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS

En la vieja ciudad
llena de niños góticos, en donde diminutas
confiterías peregrinas
ejercen el oficio de placer furtivo
5 y se bebe cerveza en lugares sagrados
por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce
pasearse a lo largo del río,

allí precisamente viví los meses últimos
en mi vida de joven sin trabajo
10 y con algún dinero.

Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins y cuántos sacrificios

Escrito en 1958. Publicado después en *CP* y *LPV*.

10] y con algún dinero. † (Puede que un día cuente *CP*.)

Título. En las pp. 119-120 de su estudio *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Pere Rovira apunta la posibilidad de que “Ampliación de estudios” represente una reformulación irónica de la problemática expuesta en “Las afueras”.

1 Según Miguel Dalmau, “la vieja ciudad” es Salamanca, lugar a donde se trasladó Gil de Biedma en 1950 para concluir sus estudios de Derecho. Véase *Jaime Gil de Biedma*, pp. 111-112.

2 De acuerdo con el *DRAE*, s.v. “niño”, el sintagma “niños góticos” es usado para referirse a los jóvenes presuntuosos e insustanciales.

10-12 Estos versos son una traducción, préstamo literal y paráfrasis de los versos 15-18 del poema I, “Ce siècle avait deux ans” de Victor Hugo: “Je vous dirai peut-être quelque jour / Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d’amour, / Prodigés pour ma vie en naissant condamnée, / M’ont fait deux fois l’enfant de ma mère obstinée”. Cito por Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I. Avant l’exil 1802-1851*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, Paris, 1964, p. 717.

me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.

Pero ésa es otra historia,

voy a hablaros

del producto acabado,

15 es decir: servidor,

tal y como he sido en aquel tiempo.

¿Os ha ocurrido a veces,

de noche sobre todo, cuando considerais

vuestro estado y pensáis en los años vividos,

20 sobresaltaros de lo poco que importan?

Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos,

y las vacilaciones en las horas de insomnio

no carecen de un cierto interés retrospectivo

tal vez sentimental,

pero la acción,

25 el verdadero argumento de la historia,

uno cae en la cuenta de que fue muy distinto.

Así de aquellos meses,

12-13] me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios, / pero ésa es otra historia.) ¡ Voy a hablaros CP 15] o sea: yo, CP y LPV **17-19]** ¿Os ha ocurrido a veces –de noche sobre todo–, / cuando consideraréis CP ¿Os ha ocurrido a veces / –de noche sobre todo– cuando considerais / vuestro estado y pensais en momentos vividos LPV.

18-19 En sus notas a este poema (véase Jaime Gil de Biedma, *Volver*, p. 140.), Dionisio Cañas señala la resonancia de Garcilaso en la frase “cuando consideraréis vuestro estado”, que remite al inicio del Soneto I de este autor: “Cuando me paro a contemplar mi ‘stado”.

25 Este verso puede considerarse como un antecedente de los vv. 11-12 de “No volveré a ser joven” (incluido en *Poemas póstumos*): “envejecer, morir, / es el único argumento de la obra.”

¿no era sencillamente la gratificación furtiva
del burguesito en rebeldía
que ya sueña con verse
50 *tel qu'en Lui-même, por fin, l'éternité le change ?*

47] ¿no eran sencillamente la gratificación furtiva *CP* y *LPV* **50]** *tel qu'en Lui- même enfin l'éternité le change? CP* y *LPV*.

50 Cañas (*op. cit.*, p. 141) señala la procedencia de este verso: se trata del v. 1 del poema “Le tombeau d’Edgar Poe”, de Mallarmé: “Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change”. Véase Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, édition établie et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945, p. 189.

LAS GRANDES ESPERANZAS

“Las grandes esperanza[s] están todas
puestas sobre vosotros”,

eso dicen

los señores solemnes, y también:

“Tomad.

Aquí la escuela y la despensa, sois mayores,

5 libres de disponer

sin imprudentes

romanticismos, por supuesto.

La verdad, que debiérais de estar agradecidos.

Pero ya veis, nos bastan las grandes esperanzas
y todas están puestas en vosotros”.

10 Cada mañana vengo,

cada mañana vengo para ver

lo que ayer no existía

cómo en el Nombre del Padre se ha dispuesto,

y cómo cada fecha libre fue entregada,

15 dada en aval, suscrita por

los padres nuestros

de cada día.

Cada mañana vengo para ver

Escrito en 1958. Posteriormente a *CV*, apareció publicado en *CP* y *LPV*.

Las frases entre comillas son cambiadas a cursivas en CP y LPV; a partir de LPVI se incluye el epígrafe: “Le mort saisit le vif” 2] puestas sobre vosotros, ¡ así dicen LPV 7] La verdad, que debierais estar agradecidos. CP y LPV.

4 “Aquí la escuela y la despensa”. Véase la nota al v. 9 de “Infancia y confesiones”.

que todo está servido (me saludan,
al entrar, levantando un momento los ojos)
20 y cada mañana me pregunto,
cada mañana me pregunto cuántos somos
nosotros, y de quién venimos,
y qué precio pagamos por esa confianza.

O quizá
25 no venimos tampoco para eso.
La cuestión se reduce a estar vivo un instante,
aunque sea un instante no más,
a estar vivo

justo en ese minuto
cuando nos escapamos
30 al mejor de los mundos imposibles.
En donde nada importa,
nada absolutamente –ni siquiera
las grandes esperanzas que están puestas
todas sobre nosotros, todas,
y así pesan.

30 “al mejor de los mundos imposibles”. En una carta dirigida a María Zambrano (y publicada en el *Diario del artista seriamente enfermo*, pp. 23 y 24), Gil de Biedma le comenta lo siguiente: “En el avión, camino de Barcelona, pedí un periódico español, decidido a leerlo íntegro. No pude. Bodas de condes, esquelas, recepción de nuevos Caballeros de la Orden de Malta, trascendencia del viaje del Ministro de Comercio, audiencias... El mejor de los mundos imposibles. Todo el país parecía sumergirse en un océano de noticias tontas.”

DE AHORA EN ADELANTE

Como después de un sueño,
no acertaría
a decir en qué instante sucedió.

Llamaban.

Algo, ya comenzado, no admitía espera.

5 Me sentí extraño al principio:
lo reconozco. ¡Tantos años
que pasaron igual que si en la luna...!
Decir exactamente qué buscaba,
mi esperanza cuál fue, no me es posible
10 decirlo ahora,
porque en un instante
determinado todo vaciló: llamaban,
llamaban. Y me sentí inmediato.
Un poco de aire libre,
algo tan natural como un rumor
15 crece si se le escucha de repente.

Pero ya desde ahora siempre será lo mismo.

Porque de pronto el tiempo se ha colmado

Escrito en 1957; después de *CV*, apareció publicado en *CP* y *LPV*.

5-7] Me sentí extraño al principio, / lo reconozco –tantos años / que pasaron igual que si en la luna... *CP* y *LPV* **11-12]** determinado todo vaciló: llamaban. / Y me sentí cercano. *CP* y *LPV*.

y no da para más. Cada mañana
trae, como dice Auden, verbos irregulares
20 que es preciso aprender o decisiones
penosas y que aguardan examen.

Todavía

hay quien cuenta conmigo. Amigos míos,
o mejor: compañeros, necesitan,
quieren lo mismo que yo quiero
25 y me quieren a mí también, igual
que yo me quiero.

Así que apenas puedo recordar
qué fue de varios años de mi vida
o adónde iba cuando desperté
30 y me vi entre vosotros.

20] que es preciso aprender, o decisiones *CP* y *LPV* **28-30]** qué fue de varios años de mi vida, / ni adónde iba cuando desperté / y no me encontré solo. *CP* y *LPV*.

18-21 El texto de Auden en el cual se habla de los “Irregular verbs to learn” es el poema extenso “For the Time Being. A Christmas Oratorio”, en el que, mediante diversos personajes se analiza, entre otros temas, el posible significado actual del misterio de la Navidad, entendida como una época de falso e inconsciente regocijo. Es casi a manera de conclusión que Auden escribe: “[...] In the meantime / There are bills to be paid, machines to keep in repair, / Irregular verbs to learn, the Time Being to redeem / From insignificance [...]”. Sigo la versión presentada en W. H. Auden, *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Vintage International, New York, 1991, pp. 347-400. La sección a la cual corresponden los versos citados es la de la última intervención del narrador del poema, quien, a su vez, desempeña el papel de la voz crítica y actual del texto.

*“What’s your proposal? To build the Just City? I will.
I agree. Or is it the suicide pact, the romantic
Death? Very well, I accept, for
I am your choice, your decision: yes, I am Spain.”*

W. H. Auden.

Y III, LA HISTORIA PARA TODOS

De igual modo que en “Ayer” y en “Por vivir aquí”, el epígrafe de la tercera sección de *CV* aparece en itálicas, colgado de la página y centrado. Al pie, también centrada, con tipos mayores y en versales, aparece la leyenda “Y III, LA HISTORIA PARA TODOS”. El epígrafe corresponde a los versos 53-56 del poema “Spain 1937”, cuyo título se da a conocer a partir de la primera edición de *LPV*, en la que la cita queda reducida a lo siguiente: “*What’s your proposal? To build the Just City?*” Se puede consultar una versión completa del poema en *The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings 1927-1939*, ed. Edward Mendelson, Faber & Faber, London, 1986, pp. 210-212.

LOS APARECIDOS

Fue esta mañana misma,
en mitad de la calle.

Yo esperaba
con los demás, al borde de la señal de cruce,
y de pronto he sentido como un roce ligero,
5 como casi una súplica en la manga.

Luego,
mientras precipitadamente atravesaba,
la visión de unos ojos terribles, exhalados
yo no sé desde qué vacío doloroso.

Ocorre que esto sucede
10 demasiado a menudo.

Y sin embargo,
al menos en algunos de nosotros,
queda una estela de malestar furtivo,

Escrito en 1957. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*. En el *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona, Lumen, 1974, p. 148) Gil de Biedma se refiere a este poema, cuando anuncia que escribirá “dos poemas extensos para hacer juego con *La lágrima*; en uno de ellos, que se titulará *Los muertos*, ya he empezado a trabajar”.

1-8 Una posible fuente para el inicio de “Los aparecidos” es el poema “Cruzando un lugar”, de Miguel de Unamuno. El argumento del poema de Unamuno desarrolla el encuentro callejero del narrador con “la pobre niña del lugar oscuro / [que] sólo pedía... lo que quieran darla” y de la que destaca sus “dos ojos profundos [que] me miraron / cual del seno de una isla solitaria”. Una versión completa del poema se puede consultar en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, VI. Poesía (ed. Manuel García Blanco), Escelicer, Madrid, 1969, pp. 183-184. Véase el “Prólogo” de James Valender, en Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo* (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006), p. 21.

un cierto sentimiento de culpabilidad.

Recuerdo

también, en una hermosa tarde
15 que regresaba a casa... Una mujer
se desplomó a mi lado replegándose
sobre sí misma, silenciosamente
y con una increíble lentitud (la tuve
por las axilas, un momento el rostro
20 viejo, casi pegado al mío).
Luego, sin comprender aún,
incorporó unos ojos
en donde nada se leía, sino la pura privación
que me daba las gracias.

Me volví

25 penosamente a verla calle abajo.

No sé cómo explicarlo. Es
lo mismo que si todo,
lo mismo que si el mundo alrededor
estuviese parado
30 pero continuase en movimiento
cínicamente, como
si nada, como si nada fuese
verdad.

Cada aparición

18-20] y con una increíble lentitud –la tuve / por las axilas, un momento el rostro, / viejo, casi pegado al mío. *CP* y *LPV* **22-23]** incorporó unos ojos donde nada / se leía, sino la pura privación *CP* y *LPV* **26]** No sé cómo explicarlo, es *CP* y *LPV* **32-33]** si nada, como si nada fuese verdad. *CP* y *LPV* **33]** Cada aparición *CP* y *LPV*

que pasa, cada cuerpo en pena
35 no anuncia muerte, dice que la muerte estaba
ya entre nosotros sin saberlo.

Vienen

de allá, del otro lado del fondo sulfuroso,
de las sordas
minas del hambre y de la multitud.
40 Todavía no saben quiénes son:
desenterrados vivos.

40] Y ni siquiera saben quiénes son: *CP* y *LPV*

EL MIEDO SOBREVIEENE

El miedo sobreviene en oleada
inmóvil. De repente, aquí,
se insinúa:
las construcciones conocidas, las posibles

5 consecuencias previstas (que no excluyen
lo peor),
todo el lento dominio de la inteligencia
y sus alternativas decisiones, todo

se ofusca en un instante.

10 Y sólo queda la raíz,
algo como una antena dolorosa
caída no se sabe, palpitante.

Escrito en 1957. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*. Carme Riera (en *La Escuela de Barcelona*, pp. 62-63) relaciona el origen de este poema con la angustia con que Jaime Gil de Biedma y sus “compañeros de viaje” vivieron la detención, la incomunicación y el interrogatorio de Gabriel Ferrater por parte de la policía franquista. Ferrater (Reus, 1922- Sant Cugat del Vallès, 1972) era ensayista, poeta y traductor catalán; amigo muy cercano de Gil de Biedma.

LA LAGRIMA

No veían la lágrima.

Inmóvil

en el centro de la visión, brillando,

demasiado pesada para rodar por mejilla de hombre,

5 inmensa,

decían que una nube, pretendían –querían

no verla

sobre la tierra oscurecida,

brillar sobre la tierra oscurecida.

10 Ved en cambio los hombres que sonrén,

los hombres que aconsejan la sonrisa.

Vedlos

presurosos, que acuden.

Frente a la sorda realidad

15 peroran, recomiendan, imponen confianza.

Escrito en 1956. Publicado en *PSA IX*, pp. 287-289, junto con “Piazza del Popolo”, bajo el título general “La lágrima. Piazza del Popolo”. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *LPV*.

Título. “Lágrima”, a partir de *LPV*.

6] decían que una nube, pretendían, querían *LPV 10]* Ved en cambio a los hombres que sonrén, *LPV 13-14]* presurosos, que acuden: / frente a la sorda realidad *PSA IX*

Solícitos, ya ofrecen sus oficios –y sonríen.

Son los hombres de la sonrisa.

Sonríen, sonríen –y no duele.

Son los viles

propagandistas diplomados

20 de la sonrisa sin dolor, los curanderos
sin honra.

(La lágrima refleja
sólo un brillo furtivo
que apenas espejea.

25 La descubre la sed
–apenas– de los ojos
sobre los doloridos
utensilios humanos
–igual como descubre
30 el río que, invisible,
espejea en las hojas
movidas–, pero a veces
en cambio, levantada,
manifiesta, terrible,
35 es un mar encendido

16-18] Solícitos, ofrecen sus servicios. Y sonríen, / sonríen. † Son los viles *LPV 18-19]* Sonríen –y no duele–, / sonríen. Son los viles *PSA IX 21-22]* sin honra / (la lágrima refleja *PSA IX 22]* La lágrima refleja *LPV 25-26]* La descubre la sed, / apenas, de los ojos *LPV 32]* movidas–, pero a veces, *PSA IX*

20-21 Posible referencia a *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, o incluso a la novela de Ramón Pérez de Ayala, *El curandero de su honra* (1926), inspirada a su vez en la obra de teatro de Calderón. Junto con Ortega y con Gregorio Marañón, Pérez de Ayala fue una de las principales figuras en promover la segunda República; sin embargo, al igual que los otros dos, muy pronto le dio la espalda a la República y abandonó España al principio de la Guerra Civil. De su exilio en Buenos Aires, volvió a Madrid en 1954, donde hizo un intento, finalmente vano, por congraciarse con el régimen de Franco.

que hace daño a los ojos
y su brillo feroz
y dura transparencia
se ensaña en la sonrisa
40 barata de esos hombres
ciegos, que aún sonríen como ventanas rotas.)

He ahora el dolor
de los otros, de muchos,
dolor de muchos otros, dolor de tantos hombres,
45 océanos de hombres
que los siglos arrastran
por los siglos, sumiéndose en la historia;
dolor de tantos seres injuriados,
rechazados, retrocedidos al último escalón,
50 pobres bestias que avanzan derrengándose por un camino hostil,
sin saber dónde van o quién les manda,
sintiendo a cada paso detrás suyo ese ahogado resuello
y en la nuca ese vaho caliente que es el vértigo
del instinto, el miedo a la estampida,
55 animal adelante, hacia adelante, levantándose
para caer aún, para rendirse
al fin, de bruces, y entregar

41] ciegos, que aún sonríen como ventanas rotas). *PSA IX* ciegos, que aún sonríen / como ventanas rotas. *LPV 45-46]* *Forman un solo verso en LPV 47]* por los siglos, sumiéndose en su historia; *PSA IX 47-48]* por los siglos, sumiéndose en la historia. / Dolor de tantos seres injuriados, *LPV 50]* pobres bestias / que avanzan derrengándose por un camino hostil, *LPV*.

39 Parece haber una falta de concordancia entre el sujeto plural de esta oración y el verbo “ensañar”, que debería ir en tercera persona del plural.

41 Evidentemente se trata de una errata, puesto que la disposición gráfica correcta sería: “ciegos, que aún sonríen / como ventanas rotas.)”.

el alma,
porque ya
60 no pueden más con ella.

Así es el mundo
y así los hombres. Ved
nuestra historia, ese mar,
ese inmenso depósito de sufrimiento anónimo,
65 ved cómo se recoge
todo en él –injusticias
calladamente devoradas, humillaciones, puños
a escondidas crispados
y llantos, conmovedores llantos inaudibles
70 de los que nada esperan ya de nadie...
Todo, todo aquí se recoge, se atesora, se suma
bajo el silencio oscuramente,
germina
para brotar adelgazado en lágrima,
75 lágrima transparente igual que un símbolo,
pero reconcentrada, dura, diminuta
como gota explosiva, como estrella
libre, terrible por los aires, fulgurante, fija,
único pensamiento de los que la contemplan
80 desde la tierra oscurecida,
desde esta tierra todavía oscurecida.

58-59] *Forman un solo verso en LPV* **66]** todo en él: injusticias *LPV*.

POR LO VISTO

Por lo visto es posible declararse hombre.

Por lo visto es posible decir *No*.

De una vez y en la calle, de una vez, por todos
y por todas las veces en que no pudimos.

- 5 Importa por lo visto el hecho de estar vivo.
 Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza
 necesite, suponga nuestras vidas, esos actos mínimos
 a diario cumplidos en la calle por todos.

Y será preciso no olvidar la lección:

- 10 saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos
 hay un arma enterrada, saber que estamos vivos
 aún. Y que la vida
 todavía es posible, por lo visto.

Escrito en 1957. Posteriormente a *CV* fue publicado en *CP* y en *LPV*. Tanto Miguel Dalmau (en su libro *Jaime Gil de Biedma*, p. 147) como Carme Riera (en *La Escuela de Barcelona*, p. 103) señalan que una primera versión del poema, impresa como octavilla y escrito a petición de Octavi Pellissa, circuló por las calles de Barcelona, con motivo de una huelga de tranvías convocada a finales de los años cincuenta. Octavi Pellissa (1935-1992) fue traductor y guionista español; primer rostro público de los comunistas en la Universidad de Barcelona, fue perseguido y tuvo que exiliarse, debido a sus ideas políticas.

2] Por lo visto es posible decir no. *CP* y *LPV* 3] De una vez, y en la calle, de una vez, por todos *CP* 11] hay un arma escondida, saber que estamos vivos *CP* y *LPV*.

PIAZZA DEL POPOLO

A María Zambrano.

Fué una noche como ésta.
Estaba el balcón abierto
igual que hoy está, de par
en par. Me llegaba el denso
5 olor del río cercano
en la oscuridad. Silencio.
Silencio de multitud,
impresionante silencio
alrededor de una voz
10 que hablaba: presentimiento
religioso era el futuro.

Escrito en 1956. Antes de *CV* fue publicado en *PSA IX*, pp. 290-292, junto con “La lágrima”, bajo el título general “La lágrima. Piazza del Popolo”. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *LPV*.

A María Zambrano *PSA IX* 1] “Fue” a partir de *LPV* 5] olor de la sampaguita *PSA IX*.

Título. La Piazza del Popolo (Plaza del Pueblo) es una de las plazas más conocidas de Roma; multitudes se congregaban en este sitio a cantar “La Internacional”, probablemente la canción más famosa del movimiento obrero, considerada como el himno oficial de los trabajadores del mundo entero y de la mayoría de los partidos comunistas y socialistas del mundo. La letra original, en francés, es de Eugène Pottier, y fue escrita en 1871; en 1888, Pierre Degeyter la musicalizó.

Dedicatoria. Cambiada a “(Habla María Zambrano)” a partir de *LPV*. María Zambrano Alarcón (Vélez-Málaga, España, 22 de abril de 1904 - Madrid, 6 de febrero de 1991). Filósofa y ensayista española, discípula de Ortega y Gasset. Su relación amistosa y literaria con Jaime Gil de Biedma queda reflejada en diversas páginas del *Diario del artista seriamente enfermo*. Por parte de Zambrano, existe un testimonio, “Jaime en Roma”, publicado el 21 de abril de 1990 en el número 253 de *Culturas*, suplemento del *Diario 16* de Madrid (p. VIII). En dicho artículo, y con respecto a “Piazza del Popolo”, escribe María Zambrano que Gil de Biedma “lo escribe tras varios encuentros, pero no quiere que sea suyo. Lo incluyó en su libro [*Compañeros de viaje*] y lo quitó [*Colección particular*], yo protesté y lo volvió a poner [*Las personas del verbo*]”.

Aquí en la Plaza del Pueblo
se oía latir –y yo,
junto al balcón, yo extranjero,
15 era también un latido
escuchando. Del silencio,
por encima de la Plaza,
alzó de repente un trueno
de voces juntas. Cantaban.
20 Y yo cantaba con ellos.
¡Oh sí, cantábamos todos
otra vez: qué movimiento,
qué revolución de soles
en el alma! Sonrieron
25 rostros de muertos amigos
saludándome a lo lejos
borrosos –¡pero qué jóvenes,
qué jóvenes sois los muertos!–
y una entera muchedumbre
30 me prorrumpió desde dentro
toda en pie. Bajo la luz
de un cielo puro y colérico
era la misma canción
en las plazas de otro pueblo,
35 era la misma esperanza,
el mismo latido inmenso
de un solo ensordecedor
corazón a voz en cuello.
Sí, reconozco esas voces

14] junto a ese balcón abierto, *LPV 18]* creció de repente un trueno *LPV 21]* Sin exclamación en *LPV 22]* otra vez, qué movimiento, *LPV 27]* Sin exclamación inicial en *LPV* .

40 cómo cantaban. Me acuerdo.
Aquí en el fondo del alma
absorto, sobre lo trémulo
de la memoria desnuda,
todo se está repitiendo.
45 Y veo luego las noches
interminables, el éxodo
por la derrota adelante,
hostigados, bajo el cielo
que ansiosamente los ojos
50 interrogan. Y de nuevo
alguien herido, que ya
le conozco en el acento,
alguien herido pregunta,
alguien herido pregunta
55 en la oscuridad. Silencio.
A cada instante que irrumpe
palpitante, como un eco
más interior, otro instante
responde agónico.

Cierro

60 los ojos, pero los ojos
del alma siguen abiertos
hasta el dolor. Y me tapo
los oídos y no puedo
dejar de oír estas voces
65 que me cantan aquí dentro.

45] Y vienen luego las noches *LPV*

A UN MAESTRO VIVO

(Don Antonio Machado)

A ti, compañero y padre,
reconocida presencia.

Por lo que de ti aprendimos,
por lo que olvidado queda.

5 Por lo que, tras la palabra
breve, todavía enseñas.

Por tu tranquila alegría
y por tu digna entereza.

10 Por ti. Gracias. Porque en ti
conocimos nuestra fuerza.

Probablemente escrito hacia 1959. A la vez que en *CV*, fue publicado en las revistas *C* (núms. 84-87, 1960) y *Peña Labra. Pliegos de poesía* (núm.16, 1975), así como en el libro colectivo *Versos para Antonio Machado* (Ruedo Ibérico, París, 1962). Para la presente edición sólo se ha podido consultar *CV* y la versión ofrecida en *C*.

Título. Antonio Machado (Sevilla, 26 de julio de 1875 -Collioure, Francia, 22 de febrero de 1939). Gil de Biedma expresa su reconocimiento hacia Machado en distintos momentos de su obra. En el caso muy específico de *Compañeros de viaje*, se le menciona en el “Prefacio”, se le cita en el epígrafe de la primera sección del poemario, y se alude a versos suyos en varios poemas. A partir de la segunda edición de *Las personas del verbo*, figura como epígrafe general el poema “Consejos” (“Sabe esperar, aguarda que la marea fluya, / -así en la costa un barco- sin que al partir te inquiete. / Todo el que aguarde sabe que la victoria es suya;/ porque la vida es larga y el arte es un juguete. / Y si la vida es corta / y no llega la mar a tu galera, / aguarda sin partir y siempre espera, / que el arte es largo y, además, no importa”). Véase Machado, *Poesía y Prosa*, vol. II, p. 584.

DESDE LEJOS

I, EN EL UMBRAL DE UN SUEÑO

¡Pero caer noche adentro,
entre esta oscura maleza...!

Habitaciones hundidas
palpitan en sueños. Cuelgan
5 de ramas en ramas pálidas
o repugnantes guedejas

y oscilan al paso, ceden,
desmayan sobre la cabeza

Escrito en 1956. A la vez que en CV, fue publicado en las revistas *C* (núms. 84-87, 1959-60) y *Peña Labra. Pliegos de poesía* (núm.16, 1975), así como en el libro colectivo *Versos para Antonio Machado* (Ruedo Ibérico, París, 1962). Para la presente edición sólo se ha podido consultar CV y la versión ofrecida en *C*. En diversos pasajes del *Diario del artista seriamente enfermo*, es posible localizar referencias a este poema, particularmente en las pp. 67, 78 y 80-82.

1-2] (“¡pero caer noche adentro / entre esta oscura maleza!...), **C 3]** habitaciones hundidas **C 7-8]** desmayan al paso, oscilan, / ceden sobre la cabeza **C**.

Título general. Se advierte cierto parecido con el poema “Desde mi rincón”, de Antonio Machado (poema CXLIII).

I, En el umbral de un sueño. Tanto José Olivio Jiménez (*La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1983, p. 184) como Carme Riera (*La Escuela de Barcelona*, p. 211), han señalado que “En el umbral de un sueño” es modificación de un verso del poema LXIV de las *Galerías*, de Antonio Machado, que reza: “Desde el umbral de un sueño me llamaron”.

1-2 Véase el fragmento IX del poema CLXXII de las *Poesías* de Machado (ed. Oreste Macrí, p. 723): “Pero caer de cabeza, / en esta noche sin luna, / en medio de esta maleza, / junto a la negra laguna...”

dormida.
10 Bajo los párpados
tersos, la mirada presa

se revuelve condenada
a permanecer abierta,
a mirar, a no dormir,
15 a estar siempre, siempre despierta.

Y la mirada se vuelve,
cae hacia dentro, penetra
memoria abajo doliendo,
hundiéndose entre malezas

20 que oscilan al paso, ceden...
Y de repente una vuelta
seca
–los ojos del alma.
Y toda el alma contempla.

9-10] dormida. † Bajo los párpados **C 15]** a estar siempre, siempre alerta. **C 21-23]** seca † – los ojos del alma– / y toda el alma contempla. *C.*

9-10 Aunque repartidos de esta manera, estos dos versos también pueden leerse, desde luego, como un sólo verso octosílabo.

15 Probablemente el adjetivo “despierta” sea una errata y en su lugar deba leerse “alerta”, pues, de no ser así, el verso cuenta con nueve sílabas, en lugar de ocho.

II, Y ERA EL DEMONIO DE MI SUEÑO EL ÁNGEL

¡Alúmbrame, fuego último,
hermosura verdadera
en el recuerdo, principio
nuestro y fundación!

¡Oh tierra!

5 Solamente era un murmullo
y un temblor, algo que inquieta
igual que un claro en un bosque,
una profunda exigencia

de raíz, una palabra
10 que quisiera ser expresa
y duele..., pero ya subes
por el alma que recuerda

iluminándola, dándote
en esa luz tan serena,
15 tan hermosa y tan benigna
que hasta ilumina tu ausencia.

¡Qué bien por el firmamento!

¡Qué celestemente llena

11] y suele..., pero ya subes *C*.

II, Y era el demonio de mi sueño el ángel. Véase el v. 1 del poema LXIII de *Soledades*, de Antonio Machado: “Y era el demonio de mi sueño, el ángel” (ed. Oreste Macrí, p. 474).

toda la noche reluces
20 alumbrándonos la pena!

Remota, pacificada,
igual a la luna vuelas
con tu dominio de ruinas
mientras abajo golpean

25 sin sueño, furiosamente,
muerte, asolamiento, guerra,
civil injusticia, toda
la historia terrible, fresca

todavía en la memoria
30 como una fiera que acecha.
¡Ay España tu hermosura
qué de llantos acarrea!

29] todavía en la memoria, *C* **31]** ¡Ay España, tu hermosura *C*.

Y III, LOS GALLOS DE LA AURORA

Más allá de la memoria
queda aún plaza y presencia.

Quedan noches solitarias,
noches altas, primavera,
5 viento con rumor de monte,
soledades con estrellas

y un olor denso de pinos
(y los muertos y las piedras
que no quiero por recuerdo,
10 que me bastan por certeza).

Más allá quedas tú, toda
vivaz, habitada, prieta.
¡Cuántas distancias con nombre!
¡Qué de costumbres concretas!

15 Queda aún mucho cansancio,
mucho torre, mucha tierra,
y son duros igualmente
muros que a mí no me encierran.

Más allá quedan los días

Y III, Los gallos de la aurora. Véase el verso final del “Envío”, del poema “Desde mi rincón” (ya mencionado) de Antonio Machado, dedicado a Azorín: “Oye cantar los gallos de la aurora”.

20 y días, manos obreras,
pensamientos que interrogan,
acumulada paciencia

y lágrimas, lágrimas –lágrimas
de coraje, porque aún queda
25 fuerza a tus hijos, verdor
en tus eras.

23] y lágrimas, lágrimas (lágrimas C 26] en tus eras). C.

CANCION PARA ESE DIA

He aquí que viene el tiempo de soltar palomas
en mitad de las plazas con estatua.

Van a dar nuestra hora. De un momento
a otro, sonarán campanas.

5 Mirad los tiernos nudos de los árboles
exhalarse visibles en la luz
recién inaugurada. Cintas leves
de nube en nube cuelgan. Y guirnaldas

10 sobre el pecho del cielo, palpitándose,
son como el aire de la voz. Palabras
van a decirse ya. Oíd. Se escucha
rumor de pasos y batir de alas.

Escrito en 1956. Posteriormente a *CV*, fue publicado en *CP* y en *LPV*.

9] sobre el pecho del cielo, palpitando, *CP* y *LPV*

12 En sus “Notas a los poemas recogidos en esta antología”, del libro Jaime Gil de Biedma, *Volver*, p. 141, Cañas señala que este verso es una modificación del v. 6 de la “Rima X” de Gustavo Adolfo Bécquer: “rumor de besos y batir de alas”.

COMENTARIOS ESTILÍSTICOS A

COMPAÑEROS DE VIAJE

1. AYER

AMISTAD A LO LARGO¹

“Amistad a lo largo” es el poema que abre tanto *Compañeros de viaje*, como la primera sección de este poemario, “Ayer”. Su lector encuentra en él ciertas ideas de Jaime Gil de Biedma acerca de la amistad, tema que, como se puede ver luego de una primera lectura, ocupa un lugar central en el corpus que integra *Las personas del verbo*. Se trata de un texto dividido en dos secciones principales, a lo largo de las cuales se expone los orígenes y el presente de la relación amistosa entre un grupo de personas. Dentro de los diversos elementos que constituyen el poema, sin duda alguna, uno de los que más destacan es el tono, donde se combinan muy singularmente la evocación y la reflexión, no exentas de una buena dosis de emotividad. Al desarrollar mis comentarios sobre el texto, me centraré sobre todo en el estudio de este último aspecto.

¹ Poema compuesto por 40 versos, repartidos en cinco estrofas de cinco, nueve, once, catorce y un verso. La métrica es diversa, aunque se observa el predominio del endecasílabo (veinte versos), seguido por los versos heptasílabos (ocho), los pentasílabos y los dodecasílabos (tres en cada caso), los eneasílabos y los alejandrinos (dos, respectivamente), para terminar con la presencia de un decasílabo y un tridecasílabo.

En el título del escrito es posible localizar, por un lado, el hilo conductor del poema, la amistad, noción que se maneja aquí en su sentido de afecto personal, desinteresado y recíproco que se fortalece con el trato y, por otro, cierto sentido elíptico, presente en la locución adverbial “a lo largo”. Dicha noción de longitud habrá de entenderse en un sentido temporal, como si el título anunciara “amistad a lo largo del tiempo”, con lo cual nos encontramos de nuevo delante de otro de los temas recurrentes en la propuesta poética de Gil de Biedma: el discurrir temporal. Si esta otra vertiente no se expresa explícitamente en el título, tal vez sea porque, a juicio del poeta, va implícita en el término "amistad".

Una conciencia del paso del tiempo es lo que se anuncia en el primer verso: “Pasan lentos los días”. Se trata de palabras que indican lo pausado del ritmo con que es percibida la vida en cierto momento, el presente, idea que también se sugiere mediante la reiteración del fonema “s” y el predominio de las vocales abiertas. Estos recursos, en su conjunto, producen en el lector una sensación de lentitud, que acompaña un momento en el poema en que la descripción se traslada a otro plano, al señalar “y muchas veces estuvimos solos”. Aquí, además de insistir en la lentitud con que es percibido el paso de los días mediante el sintagma “muchas veces”, el verso introduce la noción de un hecho reiterado y, hasta cierto punto cotidiano, consistente en la experiencia, ya consumada (expresa mediante el empleo del pretérito perfecto simple “estuvimos”) y, seguramente asimilada, de saberse en soledad, frente a la conciencia del paso del tiempo o, más bien (ya que se emplea aquí la conjunción copulativa “y”), coexistiendo con ella.

El poema continúa con la inclusión de una conjunción adversativa, “pero”, con la que se introduce una nota de separación entre los dos versos anteriores y el que ahora nos ocupa. Sigue un adverbio temporal, “luego”, que además de remitir fonéticamente al adjetivo “lentos”, indica una separación entre un antes y un ahora; es decir, después de

haberse percatado de su soledad pasada, la voz narradora es consciente, también, de haberla superado, gracias a la presencia, en el momento actual (“hay”), de determinados instantes de complacencia, constituidos por el hecho de “dejarse ser en amistad”. En otras palabras, desde la perspectiva de la voz narradora, la “amistad” es un modo de existir que, en gran medida y de forma implícita, remite a la percepción del paso del tiempo. De esta forma, puede deducirse que para el yo lírico del poema, dos de las actitudes que confieren sentido a la existencia humana son: tomar conciencia del paso del tiempo y relacionarse con los otros a partir de la amistad, con lo que ésta adquiere un valor enorme y lleno de significado.

En seguida, y con el claro objetivo de señalar tanto una separación como una pausa, el cuarto verso se presenta dividido en dos líneas, partición que establece dos perspectivas distintas de un mismo escenario: si hasta este momento el poema había sido presentado como una especie de monólogo, los dos factores mencionados y la inclusión del verbo “mirar”, en imperativo plural, sugieren la presencia de otras personas, además de la voz narradora. Este último hecho es inmediatamente corroborado por lo que se expresa en el quinto verso: “somos nosotros”, en el que se confirma la intuición de que el poema se segmenta en dos momentos. De hecho, el verso funciona, por una parte, como síntesis de los primeros cuatro versos (aspecto igualmente presente en el nivel fonético, a partir de la aliteración o-o de “solos” y “somos nosotros”, con la que se reitera la oposición entre una idea de soledad y otra de compañía). Al mismo tiempo, el verso también prepara al receptor para el desarrollo ulterior del poema, que se centra, en un primer momento (en los versos 6-

14), en los orígenes de esa “amistad comunitaria”,² de la que poco después (en los versos 15-39), se explica su trascendencia.

La segunda sección del poema arranca con el sintagma “Un destino”, en el que el sustantivo se ve significativamente afectado, en mi opinión, por la decisión de emplear el artículo indeterminado y no el determinado, como habitualmente sucede; y es que, más que indicar la intervención de una fuerza desconocida sobre los hombres y los sucesos, la presencia del hado, de la casualidad, creo que el sintagma alude al encadenamiento necesario, pero no necesariamente fatal, de varios sucesos, o sea, a la causalidad. De lo anterior, se desprende el sentido positivo en que habrá de ser tomado el adverbio “diestramente”: si intervino el destino fue de una forma favorable y benigna para que, con el paso de “las horas”, haya brotado “la compañía” y ésta haya devenido amistad. Como se puede ver, se sigue insistiendo en el tema del paso del tiempo; primero, mediante la mención de “las horas”; en segundo lugar, gracias a la oración con que prosigue el poema, “Llegaban noches”, de la cual destaca la que vendría a ser la primera referencia temporal determinada, ya que anteriormente sólo se habló de “días”, “momentos” y “horas”, es decir, se habló de elementos un tanto más abstractos para referirse al discurrir temporal. De aquí, se puede deducir que en este contexto la noche se ofrece como una oportunidad bastante favorable para ejercitar de manera continua (a partir del empleo del pretérito imperfecto “llegaban”) la convivencia amistosa.

El segundo hemistiquio de este verso, “Al amor de ellas”, presenta un encabalgamiento, recurso que el lector de *Compañeros de viaje* tendrá oportunidad de ver reiteradamente, debido a cierto “conflicto” entre el ritmo del verso y el ritmo de la frase.

² Utilizo este término ya que, si bien es cierto que por ahora no se sabe por cuántas personas está constituido ese núcleo amistoso, en la penúltima estrofa del poema queda claro que se trata de más de dos.

Para saber qué es lo que sucedía “al amor de ellas”, habrá de pasarse la vista al verso que sigue, donde se crea una pausa que origina un clima de expectación. Profundizando un poco más en este sintagma, también habría que ver a qué se refiere la voz narradora mediante el pronombre “ellas”: considero que se trata de un acierto por parte del poeta, ya que al tratarse de un elemento femenino y en plural, afecta, en primer término y de manera lógica, a las “noches” de este mismo verso; sin embargo, los otros componentes previos de género femenino en esta estrofa, “las horas” y “la compañía”, también se ven afectados. De esta manera, bajo la protección de “las horas”, “la compañía” y las “noches” --es decir, al tomar conciencia del paso del tiempo y por estar en contacto con los demás--, es como “nosotros encendíamos palabras”, según se aprende en el siguiente verso.

En este noveno verso, el lector puede ver que se continúa con el propósito de profundizar en la descripción del significado de la amistad para cierto grupo de personas: por un lado, y mediante la reinscripción del pronombre “nosotros”, se advierte el sentido comunitario del sentimiento. Por su parte, en el verbo “encender”, en pretérito imperfecto de indicativo, se alude y se insiste en la percepción del tiempo como algo con una duración un tanto indeterminada; al mismo tiempo, este verbo, con fuertes remanentes míticos (en el sentido fundacional del término), sugiere la valoración no tanto “mística” como religiosa (en su sentido etimológico de *re-ligare*) que con lentitud ha ido adquiriendo la amistad. Finalmente, ¿qué es lo que ese grupo enciende repetidas ocasiones y durante largo tiempo? La respuesta, “palabras”, no por breve resulta menos simple o incluso ambigua. Carme Riera anota que con este sustantivo, Gil de Biedma se refiere “a la conversación confidente y cómplice”³ entre el poeta y su grupo de amigos, lo cual es una observación bastante

³ Véase Carme Riera, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma y Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 86.

certera, que puede ser ampliada, para que abarque no sólo las legendarias tertulias del grupo amistoso, sino también esa especie de taller de lectura (de obras ya fuera de los integrantes del grupo o de obras literarias ajenas) que se desarrollaba durante dichas reuniones. Realizar una lectura de este tipo, permite ampliar la esfera de contacto con “los otros” para apreciar la innegable importancia comunitaria de la palabra, en sus diversas manifestaciones, para el grupo de personajes presentes en este poema.

Igual como sucedió con el pronombre “nosotros”, el sustantivo “palabras” vuelve a ser utilizado en “Amistad a lo largo”: “las palabras que luego abandonamos / para subir a más:”, donde es posible advertir que se reitera para insistir en la importancia y el valor de la amistad para este grupo de amigos, por un lado y, por otro, para profundizar y para trasladar al lector a otro nivel de la descripción: si la convivencia grupal se ha transformado en amistad gracias al paso del tiempo, también, debido a su acción, las palabras refuerzan ese sentimiento y llevan la relación a otro plano: “empezamos a ser los compañeros / que se conocen / por encima de la voz o de la seña.”. El término “compañeros”, inocuo para un lector del siglo XXI, en 1959 contaba con un fuerte significado político, toda vez que el sintagma “compañeros de viaje” aludía a aquellos que simpatizaban con el comunismo sin ser miembros del Partido Comunista. Por la forma en que es presentado en estos versos, el sustantivo resulta un tanto ambiguo, ya que si bien puede ser entendido como un sinónimo de amistad, también remite a un sentido político; y es en el primero de ellos que señala un nivel más profundo de la relación que ha ido avanzando desde el reconocimiento inicial de los otros como semejantes, pasando por significados de camaradería, fraternidad y confianza, hasta llegar al punto actual, que sugiere también la complicidad. En todos los casos se trata, valga insistir, de significados que el narrador relaciona con el paso del tiempo. Desde el momento presente de la enunciación, el narrador mira hacia atrás, hacia el

pasado, para contemplar cómo fue surgiendo poco a poco, en el tiempo, la amistad entre un grupo de personas.

La segunda sección del poema abre con la expresión “Ahora sí”, con la que se expresa la seguridad de que ocurra algo que antes había fallado. Este sintagma contiene una fuerte dosis de ambigüedad y, en mi opinión, puede aludir, por lo menos, a tres factores: por un lado, a la soledad mencionada al inicio, con lo cual se sugiere que la falta de contacto con los demás es lo que impedía la realización de ese algo. En segundo término, insinúa una preliminar falta de conciencia del paso del tiempo, con un resultado similar al del caso anterior; así la toma de conciencia de la necesidad de estar en contacto con los demás y la aceptación del paso del tiempo, constituyen dos preocupaciones que, lejos de excluirse mutuamente, constituyen dos maneras distintas de trascender. De esta forma, el poema desarrolla la oposición entre dos planos, uno “superior”, que se centra en la función de las palabras y está expresado en los versos 15-18, y otro “inferior” que detalla la descripción del “nosotros”, en un fragmento que abarca de los versos 19-25. En seguida veremos cada uno con detalle.

Lo que llamo el primer plano reza: “Pueden alzarse / las gentiles palabras / --ésas que ya no dicen cosas--, / flotar ligeramente sobre el aire,”. Como ya se señaló, el eje de estos versos son las “palabras”, que se encuentran modificadas por el adjetivo “gentiles”; es decir, amables, corteses. Una causa posible para el empleo de este adjetivo está relacionada con la percepción que se tiene de las palabras como el medio que más le ayuda al grupo de personajes del poema en el proceso de afianzar su amistad, puesto que sugiere que dicho grupo experimenta cierta ligereza al encontrarse por encima del aire que respiran los demás; lo que motiva esta acción es que las palabras han sido abandonadas porque no tienen la capacidad expresiva necesaria y hace falta trascenderlas para llegar a otro nivel de

aprehensión de la realidad circundante. Hasta aquí la explicación de este apartado; sin embargo, y debido a la conjunción causal “porque” con que prosigue el poema, surge una pregunta: la “elevación” de las palabras, ¿es causa o efecto de otra acción? Dicho de otra manera, en el contraste entre las dos secciones, no termina de quedar claro si el primero es consecuencia del segundo o viceversa. Por ahora sólo quiero dejar apuntada esta observación y una vez que haya comentado el resto de esta estrofa, se verá si es posible darle una respuesta.

Al igual que sucede con el sustantivo “palabras”, en la continuación del poema se insiste en el empleo del pronombre “nosotros”, tal y como puede verse en el siguiente fragmento: “estamos nosotros enzarzados / en mundo”, en el que resultan peculiares tanto el adjetivo “enzarzados” como el circunstancial de lugar “en mundo”. Para los fines de estos comentarios, para el primero habrá de considerarse la acepción en la cual “enzarzado” se entiende como un hallarse en actividades pesadas, cuya salida, de haberla, se presenta como algo sumamente difícil; es posible que con este adjetivo se esté aludiendo a la efervescencia política que hacia 1959 vivía no sólo el grupo amistoso de Gil de Biedma que es retratado en estos versos, sino buena parte de la población española. En lo que respecta al sintagma “en mundo”, lo que destaca de su construcción es su parecido con determinados giros sintácticos guillenianos, particularmente aquéllos empleados en *Cántico*, puesto que el sentido lógico demanda la presencia del artículo determinado “el”. En estos dos versos es donde se establece el contraste entre el lugar que ocupan las palabras, “el aire”, y el grupo de amigos englobados en el pronombre “nosotros”, puesto que el símil vegetal referente a las zarzas apunta a un estar en la tierra, es decir, “en mundo”.

Como se verá en seguida, los referentes vegetales no se detienen en lo anterior, ya que en el mismo verso se profundiza un poco más al mencionar que esos “nosotros” se

encuentran, también, “sarmentosos / de historia acumulada / y está la compañía que formamos plena, / frondosa de presencias.”. Como se puede ver, en dos de los sintagmas referidos al grupo amistoso, “sarmentosos” y “frondosa de presencias”, se insiste en dicho punto. El primer adjetivo, además de unirse fonéticamente con el pronombre de la primera persona del plural, alude a la cercanía de esos amigos, al mismo tiempo que apunta a su pertenencia a cierta territorialidad y a determinados orígenes, mediante la idea de presentarlos como “sarmentosos de historia acumulada”, que puede ser entendida como el hecho de saberse el presente de un devenir histórico; es decir, contar con la noción de pertenencia a un grupo social que va más allá de las amistades, sugiriendo así un espectro social.

Cierran esta estrofa los versos “Detrás de cada uno / vela su casa, el campo, la distancia”, en los que, mediante la expresión propositiva “detrás de” se hace referencia a la historia personal de “cada uno” de los miembros del grupo de amigos. La descripción de esta idea avanza de lo particular a lo general, puesto que inicia con la “casa”, prosigue con “el campo” y termina con “la distancia”, sustantivo que afecta por igual al tiempo y al espacio. Mediante este procedimiento, tal vez se busque tomar la suma de individuos representada por el sintagma “cada uno” y relacionarla con la colectividad histórico-social de la cual esos individuos forman parte. Según se puede ver a partir de esto, el presente de la relación amistosa es valorado como la resulta de haber trascendido el poder un tanto religioso de las palabras, así como porque los integrantes de ese grupo amistoso han tomado conciencia de formar parte de un devenir familiar e histórico. Intriga tanto la oposición establecida entre “las palabras” y ese grupo de personas que integran el “nosotros”, como la infranqueable relación causa-efecto entre unas y otras; en esta ambigüedad, observo la alusión al hecho de que el ser humano toma conciencia de su ser a

partir del contacto con los otros y con la palabra y viceversa; es decir, tanto el verbo como el prójimo contribuyen a la evolución del individuo.

Aunque el resto del poema repite, en esencia, lo expresado con anterioridad, se advierte que en la segunda mitad la descripción de los hechos se inclina más hacia el aspecto oral, conversacional, de la palabra. Desde esta perspectiva, no resulta extraña la forma en que arranca la penúltima estrofa del poema: “Pero callad”, con lo cual se señala por vez primera que el poema no tiene tanto la intención de ser *escrito* como de ser *leído* ante una audiencia. Probablemente, los receptores iniciales, el grupo de amigos, murmuraban algo con respecto a los versos previos y la voz narradora haya pedido el silencio para poder proseguir con su discurso. También, este imperativo en plural precisa que, en efecto, hay más de un receptor en el cuerpo del poema a quien se dirige el yo lírico.

La insistencia en la vertiente oral de la palabra queda patente a partir del empleo de la oración “quiero deciros” en tres momentos de esta estrofa (versos 27, 28 y 33), con lo que esta expresión adquiere el carácter de anáfora. En su primera inclusión, tiene una función básicamente declarativa: “Quiero deciros algo”; el pronombre indefinido tiene el papel del mensaje que se quiere comunicar, mientras que las otras dos ocasiones en que la oración es repetida sirven para explicar en qué consiste ese algo. Así, la primera de éstas abarca los versos 28-32 y la segunda, los versos 33-39. En seguida se comentará cada una de ellas.

“Sólo quiero deciros que estamos todos juntos.” reza el verso 28, para explicar en los siguientes en qué consiste dicha situación: “A veces, al hablar, alguno olvida / su brazo sobre el mío, / y yo, aunque esté callado, doy las gracias / porque hay paz en los cuerpos y en nosotros”. Según se puede ver, se insiste en la acción de hablar, al tiempo que la imagen de los dos brazos sobrepuestos apunta a la camaradería. La frase “hay paz en los cuerpos y

en nosotros” no deja de ser enigmática, sobre todo en la división que se hace entre “cuerpos” y “nosotros” y una posible explicación es que haga referencia a una paz externa (el grupo de amigos se halla en concordia) y a otra interna (el narrador se encuentra tranquilo).

Por su parte, en los versos 33-39 se lee: “Quiero deciros cómo todos trajimos / nuestras vidas aquí, para contarlas. / Largamente los unos con los otros / en el rincón hablamos ¡tantos meses! / que nos sabemos bien, y en el recuerdo / el júbilo es igual a la tristeza. / Para nosotros el dolor es tierno”. Los cinco primeros pueden ser leídos como una variante de lo expresado en la segunda estrofa del poema. Se advierte la intención de reiterar la importancia del paso del tiempo, mediante el adverbio “largamente” o el sintagma “¡tantos meses!”, o también al subrayar el conocimiento mutuo que resulta de la convivencia durante ese tiempo. El nuevo tema introducido es la percepción que, merced a la distancia temporal, se tiene de los momentos gratos y de los infaustos, ya que ambos son valorados de igual forma, como si se pensara que la vida está compuesta por ambos, aunque se introduce una matización adicional en el verso 39: el sufrimiento parece recién aparecido; si no, difícilmente podría ser considerado como “tierno”. El resultado de la reflexión que se lleva a cabo en “Amistad a lo largo” no podría ser más elocuente: todo lo sucedido en la vida del ser humano (la toma de conciencia, el trascendental contacto con lo otro y con los otros, las alegrías y las penas, entre muchas experiencias más expuestas en el poema), es debido al paso del tiempo: “¡Ay el tiempo! Ya todo se comprende”, como si se hubiera comprendido de una vez por todas que los seres humanos existen en el tiempo.

De todo lo anterior, puede concluirse que buena parte del tono intimista y conversacional de “Amistad a lo largo” se debe a recursos comentados a lo largo de esta exposición, tales como la elipsis, las alusiones, los encabalgamientos y la ambigüedad, que

disparan el poema en varias direcciones, estableciendo así una fuerte intención lúdica. Otro punto a destacar es el de las repeticiones, que se presentan, según se pudo ver, en varios planos: fonético, léxico, sintáctico y semántico, siendo este último el menos logrado, según pudo verse al llegar a la penúltima estrofa. Sobresale, también, el empleo de ciertas “metáforas vegetales”, para remitir a un significado de convivencia y de realización humanas.⁴ Ambos aspectos están estrechamente conectados entre sí, ya que, retomando las principales ideas expuestas y desarrolladas en el poema, la soledad es percibida como una falta de realización humana y social; según se pudo observar, este sentimiento queda anulado por el contacto tanto con los otros como con alguien más, representado aquí por los amigos y por la palabra en sus diversas manifestaciones. De todo ello se desprende que, desde la perspectiva de la voz narradora del poema, la amistad y la palabra constituyen dos variantes del ser, además de funcionar como pruebas palpables del paso del tiempo. Evidentemente, y como señala Carme Riera, se trata de un “poema serio sobre un asunto también demasiado serio para un adolescente”.⁵ Pero un poema en el cual, sin embargo, Gil de Biedma sale bien librado.

⁴ Señalo este punto debido a que, en varios de los poemas de *Compañeros de viaje*, el contacto con la naturaleza o, mejor aún, con el mundo vegetal, está asociado, por lo general, con un proceso de búsqueda de la individualidad, como sucede, por ejemplo, en algunas secciones de “Las afueras”, en “Noches del mes de junio”, o en la primera sección, “En el umbral de un sueño”, de “Desde lejos”.

⁵ *Op. cit.*, p. 91.

LAS AFUERAS

I⁶

Aunque en una primera ojeada se pudiera pensar que la sección inicial de “Las afueras” describe principalmente la llegada de la noche, creo que también es posible observar que más bien se realizan los trazos que permiten esbozar la descripción de un ambiente, de cierta atmósfera, donde tanto el escenario como los posibles personajes parecen difuminarse. Para apoyar esta observación, basta con realizar una lectura más detenida, que deja en evidencia, por ejemplo, el predominio de los sustantivos sobre los verbos y los adjetivos, en este orden. En cuanto a los primeros mencionados, se nota que pertenecen a categorías muy generales pues, como se puede ver, sobresalen los sustantivos comunes, no contables, abstractos. Los siguientes comentarios están enfocados a estudiar la organización y las combinaciones de dichas categorías gramaticales, con el objeto de estudiar cómo es que se llega a la creación de esa atmósfera “evanescente”.

Para comenzar, desde el primer verso, es posible advertir cierta noción de circularidad en el poema: “La noche se afianza”; que la noche se asegura, se afirma, se ase, es un hecho que no requeriría de ninguna explicación; sin embargo, el empleo del presente

⁶ Poema compuesto por 15 versos de métrica diversa, con predominio de los endecasílabos (7 versos), que son seguidos por los heptasílabos (5), un hexasílabo, un eneasílabo y un alejandrino. Existe una ocasional rima asonante i-a en los vv. 3, 4, 5 y 12.

del indicativo insinúa que se trata de una acción presenciada justo en ese momento, no tanto de la descripción de algo recurrente; es decir, tanto la voz narradora como lo descrito en el poema se sitúan en un mismo tiempo; también se debe tomar en cuenta que esta afirmación forma parte de una frase un poco más extensa: “la noche se afianza / sin respiro”, sintagma este último que, por ahora, puede ser entendido como “sin alivio”, o bien, “sin descanso en medio de una fatiga, de una pena o de cierto dolor”. Hasta este momento, la descripción avanza de manera fluida y sin mayores contratiempos. El problema comienza en el momento en que se compara el anochecer con un elemento cuya inclusión resulta un tanto fuera de lugar: “lo mismo que un esfuerzo”. En primer lugar, cabe señalar que, a diferencia de la llegada de la noche, que no requiere de un sujeto preciso, concreto, un esfuerzo sí necesita de un agente; “la noche” es sometida a un proceso de personificación.

En segundo término, la concentración y la voluntad que implica un esfuerzo contrastan notablemente con la natural recurrencia con que llega la noche. Esta contraposición amplía el campo semántico de lo descrito y, en el caso de estar centrado en una generalidad, sugiere la presencia de algo o de alguien que, esforzado en cierta acción, hace de ésta un acto natural, tan repetido como la misma noche, aunque también es posible que la personificación funcione al revés: el esfuerzo tan poco natural realizado por la noche podría simbolizar la situación que vive otro sujeto, no explicitado hasta ahora; esto es aludido, en el plano fonético, mediante la asonancia en i-o de “respiro” y “mismo”.

La siguiente etapa de la descripción señala una diferencia muy significativa entre lo habitual, descrito parcialmente en los versos previos, y cierta excepción, con respecto a un tiempo anterior: en el periodo en el cual se narra el poema, la noche se afianza “Más despacio”, comparación cuyo término correspondiente no es expresado, aunque se puede inferir que la voz narradora percibe que el proceso de afianzamiento de repente se vuelve

más lento. De esta manera, el poema comienza a perfilarse como la descripción no de todas las noches, sino de una en particular, en la que el afianzamiento, el asimiento, de este fenómeno de rotación se percibe de manera más pausada, debido a que ese lapso en particular está “sin brisa / benévola que en un instante aviva / el tácito cansancio, precipita / la clausura del sueño”. Esta parte resulta ser un tanto compleja debido a varios factores que son, en orden de importancia para mi lectura: los verbos, la adjetivación y las aliteraciones. Debido a su trascendencia, me detendré un poco en explicarlos por separado, para luego unirlos y analizar los resultados a los que llegan.

Así, en primer lugar, conviene destacar que los dos verbos, “aviva” y “precipita”, enunciados en presente de indicativo y en tercera persona del singular, producen cierto nivel de ambigüedad puesto que, de entrada, no queda claro si el sujeto es “la noche” o “la brisa”. En mi lectura y en este caso, el sujeto es este último sustantivo; creo advertir una posible explicación para esta anfibología en la supresión,⁷ ya sea de un artículo definido, “la”, o bien, de un adjetivo demostrativo, “esa” (es decir, “sin *la* brisa” o “sin *esa* brisa”), elementos que, en ambos casos, indican cierta proximidad espacio-temporal; es decir, la de esa noche en particular. De esto, se puede deducir que, al suprimir cualquiera de esos modificadores, es probable que el narrador haya querido eliminar, también, cierta noción de unicidad, al tiempo que alude a la recurrencia de la brisa; sí cotidianamente ésta se encarga de avivar el cansancio, en la noche descrita en el poema no sucede así y su ausencia anula cualquier posibilidad de conciliar el sueño. Así, el verbo “avivar” está en íntima relación con el hecho de “precipitar”, por lo que forma parte de una acción que se repite como la llegada de la noche.

⁷ Este tipo de supresiones, ya sea de un artículo o de un pronombre, se puede observar en otros puntos del poema: la “Carne a solas insomne” del v. 9 y los “ojos donde no duerme / la ansiedad”, de los vv. 13-14.

La adjetivación, relacionada con los sustantivos y los verbos, constituye el segundo factor en importancia dentro de este fragmento y su función es explicitar, dentro de lo posible, la percepción que la voz narradora tiene de los hechos que describe. Así, la brisa es “benévola” y el cansancio, “tácito”. Entre ambos aparece el sustantivo “instante”,⁸ el cual señala un breve lapso en el que se presenta una especie de revelación. Esto sirve para explicar por qué la “brisa” es indulgente, ya que supone la presencia de cierta sensación de calor que vendría justamente a mitigar aunque, al no presentarse en “Las afueras I”, se produce el efecto contrario. El otro adjetivo, “tácito”, en su sentido de oculto, está aplicado al “cansancio”. Esto es, se trata de una fatiga que no es ni expresa, ni visible, que es asumida como un estado interior, con un efecto similar al de la noche, en tanto se le considera como otro elemento que contribuye a crear cierta atmósfera dentro del poema.

En tercer y último lugar, las aliteraciones se expresan principalmente como rima asonante, en tres combinaciones: i-a (“brisa”, “aviva” y “precipita”), e-o (“esfuerzo” y “sueño”) y a-e (“instante”, “iguales”, “yacen” y “aire”).⁹ En el primer caso, la relación sustantivo + verbo + verbo se encarga de reforzar las acciones realizadas por la “brisa”; a partir de la aliteración, se puede observar que dichas acciones son sinónimas y consisten en la paradójica aceleración (“avivar”, “precipitar”), ya sea del cansancio o de “la clausura del sueño”; es decir, conducen a un estado de vigilia, con lo que se insinúa el insomnio, mientras que al descanso se le relaciona, como es natural, con el sueño. La segunda aliteración reúne semánticamente los sustantivos “esfuerzo”, del v. 2, y “sueño”, del v. 6;

⁸ Este sustantivo aparece reiteradamente, no sólo en *Compañeros de viaje*, sino en varios poemas de *Las personas del verbo*, por lo que merece un estudio aparte. En el poemario que ahora nos ocupa, aparece en “Las afueras IV”; “Las afueras VII”; “Las afueras X”; “Aunque sea un instante”; la primera sección, “Recuerda”, de “El paso del tiempo”; “Las grandes esperanzas”; “De ahora en adelante”; “El miedo sobreviene”; “Por lo visto” y “Piazza del popolo”.

⁹ Por ahora, y con el objeto de no anticipar elementos importantes en mi exposición, sólo la señalo; más adelante la estudio con detenimiento.

sin embargo, debido a que no es la única relación que se establece entre palabras con esta combinación vocálica, de momento sólo señalo esta situación, para volver a ella más adelante.¹⁰

La conclusión a la que se puede llegar luego de leer estos versos es la siguiente: la ausencia de la “brisa”, y no tanto la “noche”, es el elemento principal de esta sección del poema. A partir del empleo de verbos en presente del indicativo, se alude a que la “brisa” es un hecho cotidiano que *no* se presenta en la parte del día descrita en el texto, lo que confiere cierta particularidad a esa noche, separándola de las demás. Por su parte, la adjetivación permite que el lector se entere más acerca de la percepción de la realidad que tiene la voz narradora. La presencia de aliteraciones en determinadas palabras se encarga de precisar la relación descanso / sueño, cansancio / vigilia. Así, la ausencia de la brisa, que incrementa el cansancio experimentado por alguien, impide que esa misma persona concilie el sueño; es decir, se trata de una noche calurosa, similar a la descrita en “Noches del mes de junio”, relación que permite inferir que la acción del poema se desarrolla durante el verano.¹¹

Luego de haber trazado las líneas descriptivas de una atmósfera, vemos que se esboza un escenario: “Desde luces iguales / un alto muro de ventanas vela”, lo cual permite suponer que el poema se desarrolla en un ambiente urbano, ciudadano, idea que es transmitida, principalmente, por la gran pared a la que se menciona. En esta primera referencia al espacio, se observa que la voz narradora retoma algunas ideas de los versos anteriores, al mismo tiempo que introduce nuevos y significativos elementos; desde esta perspectiva, ubicación es comparación: hay una similitud de circunstancias entre el

¹⁰ El otro sustantivo que queda pendiente es “cuerpos”, que figura en el v. 9.

¹¹ En otros poemas de “Las afueras”, particularmente en el IV, se menciona directamente el verano. La descripción en algunos otros permite inferir que se trata de esta estación del año.

observador y lo observado, como si se insinuara que ambos se localizan en el mismo plano, ya que las luces son “iguales”, en un sentido espacial. A su vez, lo observado es, en primera instancia, ese “alto muro de ventanas” que tampoco duerme; es decir, vela y, por extensión, vigila y atestigua, con lo que remite nuevamente a la idea del insomnio provocado por la ausencia de brisa durante esa noche. Finalmente, la misma referencia al muro transmite cierta noción de inaccesibilidad: el exterior se puede ver, pero no se puede tocar.

En los versos siguientes, la descripción avanza en profundidad: una vez esbozados tanto el ambiente como el escenario, se procede a la mención de ciertos personajes en la que sobresalen no tanto éstos, sino la manera en que son presentados: “Carne a solas insomne, cuerpos / como la mano cercenada yacen”. El empleo tanto del sustantivo “carne” como de su sinónimo, “cuerpos”, contiene, en principio, una velada connotación sexual; para aclarar esto, quizás sea conveniente recordar que la “carne”, según la doctrina cristiana, es uno de los enemigos del alma, ya que la inclina hacia la sensualidad y la lascivia. A su vez, podemos ver que, en dicha “carne”, se reúnen las anteriores referencias a la vigilia nocturna, con lo que el insomnio, y su sentido negativo de impedir el descanso, adquieren una significativa matización, estableciendo una serie de correspondencias tanto con la atmósfera como con el escenario del poema. También conviene destacar la gradación realizada en esta parte, pues de un sustantivo no contable, “carne”, la descripción se encarga de precisar el objeto descrito, al decidirse por un sustantivo individual, contable, “cuerpos”, que señala no se refiere a un sólo sujeto, como podría inferirse de la palabra “carne”, sino que se trata, al menos, de dos, que es lo que sucede cuando vemos la *transformación* de la “carne” en “cuerpos”. Existe otra idea reiterada en estos dos versos: la soledad, presente en la mención de la “carne a solas” y en los “cuerpos”, similares a una

mano amputada, que “yacen”;¹² es decir, están inicialmente “tendidos”. Sin embargo, el cuadro no se detiene en este punto.

Así como la descripción de la atmósfera profundiza en los detalles, lo mismo sucede con las acciones de los “cuerpos” que, después de su inicial postración, “se asoman, buscan el amor del aire”; es decir, buscan la relación con el exterior y, más aún, tratan de encontrar, afuera del sitio en el cual se encuentran, “el amor del aire” o, dicho con otras palabras, el contacto con la “brisa benévola” que mitigue el cansancio e induzca al sueño. Considero que la relación “brisa benévola” - “carne” “insomne” - “amor del aire”, revela, aún más, la connotación sexual de esta búsqueda, sugerida versos atrás, con lo cual se estaría indicando que lo que se busca en el mundo exterior es la posibilidad de satisfacer los deseos sexuales. En este punto conviene destacar la asociación fonética establecida entre los términos “instante”, “iguales”, “carne”, “yacen” y “aire”, debido a la aliteración a-e. Centrando la atención en el sustantivo “instante”, creo que se le puede atribuir el significado de un despertar sexual, con cierto sentido de revelación, ya que ambos conceptos se corresponden, no sólo semánticamente, sino que se presenta entre dos seres en igualdad de circunstancias pues, como ya se apuntó, el sintagma “Desde luces iguales” indica no sólo una ubicación, sino que funciona como una representación de los personajes del texto.

La siguiente parte del poema ofrece una profundización, la última, en la descripción de los personajes: “—y la brasa que apuran ilumina / ojos donde no duerme / la ansiedad, la infinita esperanza con que aflige / la noche, cuando vuelve”. Esos cuerpos insomnes, asomados a la ventana, fuman, esperando la llegada de alguien que anule la soledad y la

¹² Como ya se señaló líneas atrás, hay una aliteración en las palabras “instante”, “iguales”, “carne” y “yacen”, que posteriormente las relaciona con “aire”. Con el objeto de no interrumpir mi comentario, por el momento sólo lo señalo, dejando su análisis para líneas más adelante.

insatisfacción sexual. Sin embargo, estas líneas dicen más de lo que aparentan. Yendo por partes, la sustitución de “brasa” por “cigarro” permite la posibilidad de una doble lectura: sin descartar la eventualidad del acto de fumar (compartida, al menos, por dos personajes), la mención de la “brasa” que se está acabando, bien puede representar el agotamiento, al menos por esa noche, de la esperanza de encontrar a alguien. La luz del cigarrillo se refleja en unos “ojos” insomnes, sustantivo, este último, que como “brisa” y “carne”, carece de artículo, o modificador alguno, lo cual le proporciona un carácter más general, abarcando así a más de un personaje. Sin embargo, el empleo de la construcción “no duerme”, además de referirse a la vigilia de esos personajes, abre camino, mediante el encabalgamiento, a otra precisión: “ojos donde no duerme / la ansiedad”, con lo que la “ansiedad” se convierte en un corolario de la esperanza infinita; la manera en que esto es expresado me parece tan peculiar y significativa, que creo necesario dedicarle un poco más de tiempo.

La “esperanza”, núcleo de esta oración, es modificada por el adjetivo “infinita”, con lo cual se indica que no tiene principio ni término; o sea, se trata de una espera recurrente, permanente, que produce cierta molestia nocturna en su diario acontecer. Creo que al partir de la “ansiedad”, para llegar a la “aflicción”, aunque se trata de términos que aparentemente son sinónimos, lo que más bien sucede es que se establece una perspectiva del tiempo en la que éste parece hallarse a favor de los personajes del poema. Dicho aspecto se ve reforzado por la interminable esperanza, pues, al ser mencionada y modificada por ambos términos, se sugiere que mientras ésta continúe presente, el resultado será la aflicción (tristeza o molestia) y no tanto la ansiedad (zozobra o inquietud), lo que, en mi opinión, significa que los cuerpos insomnes perciben el paso del tiempo a partir de la recurrente imposibilidad de finalizar su proceso de búsqueda.

Así, en la sección I de “Las afueras”, la noche se presenta como la recurrencia del deseo sexual, lo cual la particulariza. La adjetivación, empleada en ciertos momentos de la descripción, facilita observar la disposición anímica, que se vincula con la percepción que tiene la voz narradora de esos hechos. Esto último permite ubicar a la voz narradora como juez y parte de lo descrito. Al mismo tiempo, se insiste en la cuestión del insomnio, sinónimo del apetito sexual, representado por la búsqueda de la carne y del aire. La referencia a este último término, creo, apoya mi propuesta inicial de considerar este poema como la configuración de un ambiente particular en el que la noche, el calor y el deseo sexual se corresponden, volviéndose representación e influencia, atmósfera, unos de los otros, trascendiendo a los personajes, separándolos, como si los sometiera a un proceso de mutilación.

II¹³

A partir de un primer acercamiento a “Las afueras II” se puede observar una clara intención indagatoria: la voz narradora interroga y discurre acerca de la persona y el espacio de “lo otro”, tratando de descubrir la identidad de ambos y, muy probablemente, la suya propia. Baso esta idea en la reiteración del pronombre “quién” y del sintagma “las afueras”, que funcionan como hilos conductores a lo largo de los 21 versos que componen el poema. La segunda idea, la indagación de lo otro para descubrirse a sí mismo, vendría a funcionar como hipótesis de mis comentarios, mediante los cuales trataré de analizar cómo se realiza esta búsqueda y en qué medida se logra.

La primera sección del poema está centrada en un intento por conocer la identidad de la otra persona. Comienza con una doble interrogación: “¿Quién? | ¿Quién es el dormido?”.¹⁴ La primera pregunta es un tanto indefinida y creo debe leerse no en su sentido estricto de querer indagar la identidad de alguien que dormita, sino de alguien que se encuentra distraído. Al mismo tiempo, esta dubitación aparente acerca de la personalidad del “dormido” puede ser entendida como una pregunta que la voz narradora hace acerca de

¹³ Poema constituido por 21 versos, de los cuales 20 son heptasílabos (con excepción del v. 17, un pentasílabo), divididos en estrofas de 1, 1, 2, 4, 4, 1, 4 y 4 versos, respectivamente.

¹⁴ Empleo el signo “|” para señalar los casos en los que un verso se divide en dos líneas sin que sea un cambio de verso. De aquí, también, que luego me refiera a un verso o a cierta línea en particular.

sí misma. En seguida, se observa que la ruptura del verso en dos líneas conduce a una pausa, como si se esperara una respuesta que, al no llegar, obliga a que el interrogante inicial se repita, con un añadido que precisa y en el que no se intenta conocer la identidad de cualquier persona, sino la de una en particular. También, conviene destacar que la mención del sueño remite, en buena medida, al poema anterior, en el que la disposición al insomnio constituyó uno de los rasgos principales.¹⁵

De la siguiente observación, “Si me callo ¿respira?”, se puede inferir que se trata de alguien muy cercano a la voz narradora, puesto que dicha proximidad le permite escuchar algo tan quedo como la respiración. Sin embargo, a partir de esta cercanía, considero que es muy posible reconsiderar que sea una pregunta que la voz narradora se hace a sí misma,¹⁶ como si a partir de la presencia del otro, se interrogara acerca de su propia identidad. Esa otra persona se halla, pues, próxima al yo lírico: “alguien está presente / que duerme en las afueras”. Esto y la observación acerca de la posibilidad de escuchar la respiración del otro, sugieren que el espacio en que se encuentran los dos personajes es el mismo; es decir, en el sintagma “las afueras” se localiza la relación interior-exterior, que también está presente en otros poemas de Gil de Biedma. Sin embargo, hay que señalar que el interior no representa, por ahora, problema alguno, al no hallarse siquiera aludido, mientras que aquí “las afueras” consisten, básicamente, en una ubicación, un espacio que, como la identidad de la otra persona, es algo acerca de lo que se quiere saber más.

¹⁵ Así, la relación entre ambos estaría dada a partir de cierto carácter de oposición; es decir, se puede suponer que probablemente el deseo fue satisfecho. Si bien es cierto que se trata de una deducción que no es demasiado obvia, conviene recordar que los poemas de “Las afueras”, aunque independientes entre sí, incluyen frecuentes referencias, más o menos directas, a otros textos de la misma serie, referencias que, por supuesto, el poeta espera que el lector tenga presentes.

¹⁶ Con esto quiero decir que aunque no se concrete del todo, se puede hablar de cierto desdoblamiento de la voz narradora, que se estaría proyectando en la persona acerca de quien quiere averiguar la identidad. Dicho aspecto, al menos en este poema, podría trasladarse a un nivel espacial, como parecen apuntarlo los versos con que continúa el poema.

Así como el “Quién” inicial se transforma en “alguien [...] que duerme en las afueras”, también se puede ver que éstas “son grandes, / abrigadas, profundas, / lo sé”, con lo cual se entiende que al hablar de “las afueras”, la voz narradora se refiere a un sitio espacioso, protector e insondable. Según se puede ver, todas estas características son positivas y familiares (“lo sé”, dice la voz narradora) que, por lo mismo, confieren cierta sensación de agrado. Por esto, y debido a su inconmensurabilidad, incitan a querer ampliar dicha familiaridad: “pero ¿no hay quién / me sepa decir más?”. La mención de este “quién” puede remitirnos al “Quién” de las dos primeras preguntas; de proceder así, se puede observar que pertenecen al mismo campo semántico, reiterando la suposición de que se busca indagar acerca de más características tanto de la otra persona como del sitio en que se encuentran ambas personas.

De la misma manera en que la identidad de ese otro personaje que duerme resulta un tanto inaccesible para la voz narradora, sucede algo similar con “las afueras”, pues, si bien es cierto que “están casi a la mano”, fuera de saber que son espaciosas, protectoras e insondables, no se sabrá nada más de ellas. Porque, en efecto, según avanza el texto, el lector se percata de que no se dice nada más al respecto. De hecho, el poema parece cambiar de tema: “anochece el camino, / sin decirnos en dónde / querríamos dormir”. Como se puede ver, se sugiere que cualquier posibilidad indagatoria queda cancelada debido a la llegada de la noche.

Destaca también el empleo de la primera persona del plural para referirse a las acciones realizadas. Hasta este momento todo parecía indicar que, aunque hay dos personas en el poema, éstas realizaban acciones separadas, independientes; sin embargo, la referencia al “nosotros” evidencia que de repente ha dejado de ser así. Esto desemboca en dos preguntas para las que no encuentro una respuesta: ¿quién acompaña a la voz

narradora? ¿No podría pensarse que el empleo del plural se referiría al yo lírico y su conciencia? Finalmente, además de la posibilidad de seguir explorando “las afueras”, el otro punto que sobresale es la referencia a la posibilidad de dormir.¹⁷

A continuación, y ante la imposibilidad de seguir explorando el lugar, la conciencia de la voz narradora centra su atención en otro punto de la realidad circundante: “Pasa el viento ¡ ¿le llamo?”, que sugiere cierto deambular meditativo. Ya que no es factible acceder a otros niveles de conocimiento de “las afueras”, debido al oscurecimiento del camino, se abre otra posibilidad para adquirirlo: el mismo viento¹⁸ podría informar al respecto. Conviene destacar cómo este intento de aprehender la realidad está basado primordialmente en los sentidos del oído, la vista y el del tacto; asimismo, ambas facultades sensoriales están referidas a elementos etéreos, como el anochecer o el viento, que presentan los alrededores como algo inasible. Además, la división del verso en dos líneas expresa cierta disposición meditativa, impregnada de una buena dosis de duda: se presencia un hecho del cual se intuye algo; sin embargo, el personaje muestra cierta reticencia a llevar a cabo una acción que, pese a todo, no deja de interesarle. Este aspecto es reforzado todavía más por la división entre la estrofa en la cual se localiza esta pregunta y la siguiente que, junto con la separación del verso en dos líneas, da lugar ya sea a un espacio, o a una pausa, en la lectura, enfatizando así la magnitud de la dubitación.

La siguiente estrofa, “si subiera al salón / familiar del octubre / el templado silencio / se aterraría”, tiene como sujeto al viento y las acciones descritas corresponden al campo de lo relativo, debido al empleo del pretérito imperfecto del subjuntivo y del condicional.

¹⁷ Posibilidad que, nuevamente, estaría remitiendo al poema anterior a la vez que sugeriría la idea de cansancio mencionada en el mismo texto.

¹⁸ El viento del poema II estaría estrechamente relacionado con la “brisa benévola” y con “el amor del aire” del poema I. Así, estos tres términos compartirían una connotación positiva, asociada con el exterior, es decir, con “las afueras”.

Las dos acciones dependen, pues, de si la voz narradora decide llamar al viento; si éste atiende el llamado y sube al salón familiar del octubre, irrumpirá ahí, anulando un silencio moderado, resistente, provocando algo cercano al miedo. De esta manera, el silencio representa percepciones de calma y de tranquilidad, a la vez que se relaciona con un espacio interior y familiar, contrapuesto al sonido originado por un elemento del exterior. Así, el viento y sus efectos tienden a indicar cierta idea de revelación que, curiosamente, empieza por afectar el entorno, insinuando que éste es una imagen del fuero interno, como se encargan de precisar los versos que siguen.

En la última estrofa del poema se lee: “Y quizá me asustara / yo también si él me dice / irreparablemente / quien duerme en las afueras”. Aquí, mi propuesta de relacionar revolución con revelación y de asociar ambas con el viento, se refuerza en el momento en que la voz narradora, mediante un encabalgamiento bastante bien logrado (en el sentido de que “dispara” el sentido del poema nuevamente hacia el yo lírico), esboza la posibilidad de que ella se aterre debido a lo que pueda revelar el viento acerca de la identidad de “quien duerme”. En estos versos también sobresale el empleo del adverbio “irreparablemente” que, con su connotación de fatalidad, insiste aún más en una doble interpretación del viento: como elemento proveniente de “las afueras”, del exterior, indefectiblemente encierra en sí mismo tanto la revelación como la revolución posterior.

En conclusión, en el poema II de “Las afueras” resulta perceptible, por un lado, la intención indagatoria de la voz narradora, acerca de un entorno constituido por “alguien” y por “las afueras”; representaciones, en ambos casos, de “lo otro”, detrás de los cuales se ocultan la incertidumbre y el temor. Por otra parte, el mundo circundante es visto como algo extraño, ajeno e inaccesible, similar a una especie de tierra prometida a la que está permitido ver, mas no tocar; es decir, se insinúa que su presencia puede ser percibida

visualmente, aunque quizás no se pueda acceder a ella. Finalmente, y puesto el poema II en relación con el I, se puede ver que se reiteran dos ideas: la connotación positiva de la brisa, o del viento, y la percepción de cierta dificultad para acceder a “lo otro”, ya sea “las afueras” o una persona distinta a la voz narradora. Este último punto permite suponer que, aunque independientes entre sí, los poemas de “Las afueras” tienen una serie de reiteraciones y referencias implícitas que pueden conducir a una lectura unificadora de la serie.

III¹⁹

El poema III de “Las afueras” evoca la nostalgia que la voz narradora experimenta por la ciudad; un ritmo pausado, el predominio de vocales fuertes, la notoria escasez de verbos en algunos versos y la proliferación de sustantivos sobre los adjetivos y los verbos, constituyen parte de los elementos que, en conjunto, crean un sentimiento de tristeza ante la lejanía de la metrópoli. Esta ausencia indica implícitamente la ubicación desde la cual enuncia la voz narradora: un punto exterior al ámbito urbano, “las afueras”, situación que, debido a esa misma distancia, permite una reflexión más profunda y detenida de lo que representa la urbe para el yo lírico. En lo que sigue, me interesa analizar la forma en que se combinan los elementos anteriormente mencionados para producir un texto en el que la nostalgia es la nota dominante, al tiempo que se realiza una interiorización del mundo exterior, que se profundiza conforme llega la noche.

A manera de presentación, y empleando un apóstrofe, “Ciudad ¡ ¡ya tan lejana!”, la ciudad es mencionada desde el primer verso que, al quedar dividido en dos líneas, presta mayor énfasis a la mención inicial de la urbe. En seguida, y entre signos de exclamación que denotan una idea de fuerza y de profundidad, que es auxiliada fonéticamente por la

¹⁹ Poema constituido por 14 versos, con preponderancia de los endecasílabos (seis versos) y los heptasílabos (seis); los otros dos versos son un tetrasílabo y un pentasílabo. El poema a su vez se halla dividido en tres cuartetos y dos estrofas de un sólo verso que lo enmarcan.

reiteración del fonema “a”, aparece una referencia adjetival que abarca por igual al tiempo y al espacio, “¡ya tan lejana!”. Este sintagma alude a la enorme sensación de ausencia que afecta la percepción espacio-temporal de tal forma que, como se verá, resulta trascendental en el desarrollo del poema.

El mismo adjetivo, “lejana”, es empleado al inicio de la siguiente estrofa, dentro de una frase que a simple vista podría parecer un oxímoron, “lejana junto al mar”, que es más bien una locución prepositiva que sirve para indicar el sitio en el cual se encuentra la ciudad ausente: se trata de una ciudad costera. La lejanía insinúa, ya desde este momento, que tanto el sujeto como el objeto están ubicados en distintas coordenadas topográficas y temporales. Luego de esta referencia, se traza una línea en la cual se habla de algunas de las impresiones y de las actividades realizadas en ese lugar: “tardes de puerto / y desamparo errante de los muelles”.²⁰ Como se puede ver, en la mente de la voz narradora, la urbe se asocia con los atardeceres que están relacionados, por un lado, con cierta idea de abandono, vagancia y divagación, en lo que evidentemente constituye una prosopopeya, ya que éstas son acciones adjudicadas a los muelles, mientras que, por otra parte, se trata de la primera referencia en el poema, a la llegada de la noche; al asociar los atardeceres con la percepción de lejanía, se comienza a perfilar la interiorización del mundo exterior. Por supuesto, se trata de actos realizados por el yo lírico que, al atribuirlos a los muelles del puerto en que se localiza la ciudad, no busca otra cosa que aludir a la proximidad existente entre dichas acciones, la hora del día y el sitio en el cual se desarrollan, como si todos estos elementos

²⁰ Fonéticamente sobresale el empleo de vocales fuertes, siendo la “e” la más empleada, que es seguida por la “a” y la “o”. También, es conveniente señalar que el reiterado sonido de la “r” fuerte proporciona cierta rispidez a estos versos, como si de esta forma se expresara lo pesado que resulta para la voz narradora el hallarse fuera de la ciudad.

formaran un lazo indisoluble, a la vez que se pretende lograr que el escenario se convierta en una representación externa de los sentimientos del narrador.

En los dos versos siguientes de esta estrofa, se vuelve a aludir a la lejanía y a la reiterada sensación de ausencia provocada por hallarse lejos de la ciudad: “se obstinarán crecientes las mareas / por las horas de allá”,²¹ sintagma en el que se vuelve a presentar una prosopopeya, de la cual destaca, en primer término, y por ser el único verbo de la estrofa, la resolución de mantenerse insistiendo en el recuerdo, tanto del tiempo como del espacio ausentes. La mención de las mareas crecientes, creo, alude tanto a la sensación de ausencia con respecto a la ciudad, como al proceso de interiorización del mundo exterior y su principal objetivo es reforzar la idea de obsesión contenida en el verbo. Finalmente, con la frase “las horas de allá”, se le otorga cierta circularidad a la estrofa, ya que se insiste en la idea inicial de hablar de la lejanía espacio-temporal de la ciudad y lo que en ella era habitual. Así, hasta este momento, hay tres aspectos principales que han sido reiterados: la nostalgia experimentada hacia la ciudad, la obstinación en recordar el tiempo vivido en ella y la paulatina asimilación del entorno.

Esta reiterada nostalgia resulta en un ruido confuso de voces que servirá, también, para aludir al paso del tiempo: “florecido un rumor, / un palpito que puja y se adormece, / asoman ya las luces de la noche / sobre el mar”. El “rumor”, entendido como un ruido vago, sordo y continuado, es algo que, en mi opinión, está presente quizás en el exterior, asociado con el ruido de las olas del mar, y seguramente en el fuero interno de la voz narradora, representando tanto la reflexión actual como la imagen que se tiene de la ciudad en la memoria. Ese rumor “florece”; es decir, crece, prospera, existiendo en un lugar y una época

²¹ En el nivel fonético, continúa el predominio de vocales fuertes. Al mismo tiempo, la reiteración de los fonemas “m”, “n” y “s” contribuye a crear un ritmo pausado, contenido.

determinados, que confluyen de manera un tanto imperceptible en el proceso de interiorización al que me he venido refiriendo a lo largo de estos comentarios. Al mismo tiempo, se trata de un “pálpito”, de una corazonada, que realiza dos acciones contrarias – “puja” (sube, crece con fuerza) y “se adormece” (se entorpece, se entumece) –, que parecen señalar el fin de una serie de remembranzas.

Esta culminación no es un hecho gratuito, sino que está estrechamente ligada con la llegada de la noche, como si con ella se clausurara cualquier tipo de actividad externa que, paradójicamente, refuerza la asimilación del entorno iniciada por la voz narradora líneas atrás. La descripción del anochecer es realizada mediante una sinécdoque, “las luces de la noche”, refiriéndose a la luna y a las estrellas,²² que pueden ser consideradas como una representación más de las obstinadas reflexiones de la voz narradora, así como un signo más del ir y venir, ya sea de las crecientes mareas, del “rumor” constituido por el sonido de las olas, y de esa especie de diálogo establecido entre el yo lírico y su entorno.

Otro aspecto llamativo de esta referencia a la noche, y más específicamente a las estrellas, es que éstas comienzan a mostrarse en la superficie del agua; es decir, no se trata de una visión inmediata, como sucede con los recuerdos acerca de la ciudad, sino que se trata de reflejos: se habla no del objeto en sí sino de una representación. Finalmente, y en lo que se refiere a esta estrofa, conviene destacar que es la que presenta mayor abundancia de verbos (“puja”, “se adormece”, “asoman”), que sugieren cierta idea de difícil movimiento, de algo que oscila entre la presencia y la ausencia, como sucede con la nostalgia experimentada por el yo lírico del poema, así como de su lenta anulación, al ir procesando el exterior.

²² También es cierto que por “luces de la noche” puede referirse a la iluminación artificial de la ciudad; sin embargo, entre los elementos mencionados no se hace alusión alguna a objetos de la urbe.

En la siguiente parte se describe, en forma más detallada, la relación que guarda el sujeto con la ciudad objeto de su nostalgia pues, incluso, es la única ocasión en todo el poema en la que se hace referencia a la persona que describe el cuadro presentado: “Más, cada vez más honda / conmigo vas, ciudad, / como un amor hundido, / irreparable”, donde la anteposición del adverbio de comparación denota, desde un principio, una idea de ampliación: “algo”, la percepción de la ciudad (entendida como la representación del entorno), “crece” en el fuero interno de la voz narradora. El resto del verso reza: “cada vez más honda”, sintagma con el que se está haciendo referencia a la profundidad de los recuerdos, del escenario circundante y de la percepción que de todos ellos tiene el yo lírico. La coma después del adverbio, así como la reiteración del fonema “a”, conducen a una lectura acompasada, que se refuerza por el corte del verso, relacionado a su vez con una pausa, quizás sugiriendo que la voz narradora pretende llegar a cierto estado de balance en su reflexión.

El poema continúa con la construcción “conmigo vas, ciudad”, donde el apóstrofe inicial adquiere una mayor concreción y permite observar que todas las impresiones descritas están relacionadas con la urbe, indicando también que es a ella a quien se ha estado dirigiendo la voz narradora a lo largo de estos versos. También, en esta línea destaca la primera y única referencia directa al yo lírico, que hasta este momento había aparecido difuminado entre los otros elementos del entorno, lo cual sugiere que más que el sujeto o la ciudad, lo que importa es la nostalgia que representa el ámbito urbano, así como la interiorización de que éste es objeto a partir de ser recordado; pese a que no se explicitan las razones que se tienen para experimentar ese sentimiento, se puede inferir que son provocadas por la actualización del solaz y la vagancia vespertinos a los que se alude en la segunda estrofa.

La siguiente parte, centrada en una comparación, denota una percepción negativa de los recuerdos acerca de la ciudad, al equipararlos con un amor perdido, “hundido”, quizás sin posibilidad alguna de que pueda ser recuperado, lo que le confiere un nuevo significado a la nostalgia: si bien es cierto que este sentimiento se relaciona con la ausencia de la ciudad, las reflexiones de la voz narradora, ya se ha visto, están suscitadas por la lejanía espacio-temporal con respecto a la urbe; pese a esta ausencia, la ciudad sigue estando presente como un recuerdo o, como ya se dijo, no como la cosa en sí, sino como una representación de ésta, como una imagen, con lo que la relación sujeto-ciudad adquiriría un fuerte carácter de indisolubilidad. A partir de esta comparación, se sugiere que la nostalgia con respecto a la ciudad ha quedado clausurada; sin embargo, y como sucede con el resto de las reflexiones, se indica un resultado, un efecto, sin mencionar la causa que lo originó. En este caso, se nos dice que lo que la voz narradora experimentó en algún momento dado con respecto a la ciudad es algo acabado, sin posibilidad alguna de ser recuperado, pese a llevarlo, de manera indeleble, en su interior, en su percepción, aunque no se explicita la causa de esta percepción.

Dicha nostalgia habría sido algo intermitente y tal vez cíclico puesto que, en el poema, no se trata de un estado permanente, sino de algo que oscila entre presencia y ausencia, algo que es “a veces ola y otra vez silencio”, frase en la que destaca la oposición ola-silenció,²³ debido a que la representación del primer sustantivo es de índole visual, mientras que la del segundo es de tipo auditivo. Sin embargo, creo que el resultado de esta contraposición es bastante favorable a los fines del poema: la imagen resultante es la del mar en acción, no sólo como un elemento visual, sino como algo que también se oye. Esto puede estar asociado con la representación del recuerdo de los atardeceres en el puerto y los

²³ Fonéticamente, la aliteración o-a de “ola” y “otra” sugiere también esta intermitencia.

muelles, una serie de imágenes, y los íntimos rumores, reflexiones, palabras, que dicho recuerdo despierta en el fuero interno de la voz narradora; con lo que esta frase y la imagen resultante insinúan la alternancia entre las imágenes y el sonido, entre los recuerdos y la reflexión.

En conclusión, en “Las afueras III” se observa la solución de la nostalgia reiterada, oscilante y reflexiva ante la ausencia espacio-temporal de la ciudad. La referencia al paso del tiempo, aunque tácita, sirve para explicar, dentro de lo posible, la percepción de algo irrecuperable que experimenta la voz narradora con respecto a la ciudad como espacio real, ante lo cual se contempla la posibilidad, o incluso la necesidad, de mitificarla, proceso que podría estar apoyado por la interiorización de que es objeto el entorno por parte de la voz narradora. También destaca el empleo de diversos recursos retóricos que tienen como objeto la alusión, antes que la mención directa, así como la referencia a los efectos, mas no a las causas, de ciertas percepciones que, en conjunto señalan una fuerte filiación de este poema con el simbolismo. Todo esto da como resultado un texto en el que se revela cierta preocupación ante el paso del tiempo, a la vez que se busca, quizás intuitivamente, una manera de proteger al individuo y su memoria de algunos de sus efectos.

IV²⁴

Si tomar conciencia del paso del tiempo resulta ser una experiencia problemática, se debe a que implica, entre otras cosas, percibir el mundo circundante, la realidad, como algo inmerso en un flujo continuo en el que las cosas y el ser mismo se revelan evanescentes, imposibles de ser aprehendidos. En la vida del ser humano, la realidad no siempre se presenta así: la infancia, entendida como el periodo ubicado entre el nacimiento y la pubertad, está caracterizada por la ausencia casi total de cualquier elemento que permita señalar un antes y un después; quizás, la aparición de cualquier referente cronológico podría servir como un punto limítrofe para señalar el fin de la vida infantil y el ingreso a la pubertad. Situado mayormente en el recuerdo de aquel tiempo lejano, el poema IV de “Las afueras” se centra, en un primer momento, en la narración de algunos aspectos de esta etapa inicial de la vida humana; posteriormente hay un hecho que funciona como un parteaguas en la concepción que tiene la voz narradora acerca del mundo y de sí misma, indicando con esto el fin de la etapa inicial de su existencia. Cómo se realiza la narración de estos dos momentos, por qué elementos estarían constituidos, cómo y en qué punto se lleva a cabo

²⁴ Poema compuesto por 24 versos endecasílabos divididos en ocho tercetos con rimas asonantes ocasionales.

dicha división y a qué resultados se llega con ella son los temas en los que se centran los siguientes comentarios.

“Recordaréis”, es el verbo con el que abre el poema; tiempo futuro de indicativo, dirigido a un “vosotros” no explicitado.²⁵ Este verbo funciona de diversas maneras: primero, para anunciar una acción venidera que tiene una alta probabilidad de realizarse; sin embargo, al mismo tiempo formula una especie de invitación que asume la función de un imperativo. ¿Qué es lo que se va a tener presente? “Los años aurorales”, el lapso relativo a los primeros años de la vida de una persona. Desde este momento, y gracias a la metáfora, queda patente la intención de rodear de extraordinaria estima este periodo. Estos días son “tranquilos como el tiempo”, frase que lleva a preguntarnos si lo que es tranquilo es el tiempo pasado o la percepción actual que de éste se tiene, observación que permite suponer que llega un momento en el que la vida pierde dicha tranquilidad, pues, como se precisa más adelante, este periodo está constituido por “pura infancia / sin dolor o palabra que acompaña”.²⁶ Puede afirmarse que en esta frase queda resumido el argumento del poema: por un lado, se centrará en el primer periodo de la vida humana, lejano, libre y exento de la presencia de la apreciación de cualquier otro elemento perteneciente a la existencia de la persona de la voz narradora; posteriormente, se da a entender que a partir de cierto momento irrumpirá el sufrimiento causado por el hecho de haber adquirido conciencia del

²⁵ Este “vosotros” es interpelado nuevamente en el v. 16, ya en el segundo momento del poema y constituye uno de los puntos indicadores de la división del texto en dos secciones. En mis conclusiones a estos comentarios intentaré explicar por quiénes estaría constituido.

²⁶ La estructura de esta frase es similar a la del poema I de “Las afueras”: “Sin brisa / benévola que en un instante aviva”; como explico dentro del cuerpo del texto, creo que el uso del indicativo en lugar del subjuntivo tiene que ver con la recurrencia del hecho. En el poema I, la brisa es un elemento que no sólo continuamente, sino que incluso en el momento descrito, aviva el tácito cansancio. En este caso, la palabra acompaña al dolor de manera tan estrecha que uno no podría tener existencia sin la otra y viceversa. Es evidente que al repetirse dos veces, en sendos poemas, este tipo de construcción no es un error sino una peculiaridad, no sé si exclusiva de Gil de Biedma o de cierta manera peculiar del habla de alguna región de España en las que el poeta radicó; otra posibilidad es que puede tratarse de una influencia del inglés.

paso del tiempo, representada, según se verá al final del texto, por el valor concedido a la palabra, integrando ambos una misma entidad, debido al empleo de la disyunción, con función alternativa en este caso.

Un detalle que conviene comentar es el verbo “acompaña”, en presente del indicativo (entendido aquí como la forma verbal que señala la coincidencia entre la acción y el momento en que se describe, como si fuera algo habitual), toda vez que la construcción “lógica” de la frase obligaría al uso del presente del subjuntivo (entendido el verbo como parte de un tiempo relativo con función optativa). Considero que esta peculiaridad puede ser explicada a partir de la supresión tanto del artículo como del pronombre de objeto directo; es decir, la frase debería ser “sin el dolor o la palabra que, necesariamente, lo acompaña” pues, de esta forma se establecería una correlación entre el “dolor” y la “palabra”. Ahora bien, esa sensación molesta y aflictiva es causada por algo, ya sea interno o externo al sujeto; es decir, el dolor constituye el efecto de algo no explicitado. Creo que la unión de estos dos elementos (la fusión del “dolor” con la “palabra”), está relacionada con la toma de conciencia del tiempo; esto es, con el fin de la infancia. Hasta este momento, la relación entre ambos no deja de ser extraña y quizás más adelante en el poema pueda localizarse algún rasgo que permita aclararla.

Sigamos con la lectura: partiendo de la hipótesis de que la primera estrofa constituye una especie de resumen de todo el poema, vemos que éste está dividido en dos secciones. En la primera (que en mi lectura abarca los vv. 4-15) se despliega el tema de “los años aurorales”, mientras que en la segunda (vv. 16-24) se desarrolla la cuestión del

apareamiento de los vocablos “dolor”-“palabra”, sección en la que creo muy factible encontrar una explicación acerca de este enlace.²⁷

Dentro de lo que llamo la primera sección, sobresale el empleo del pretérito imperfecto del indicativo, relacionado con una serie de acciones pasadas, de gran amplitud temporal, donde no se toma en cuenta ni el principio ni el fin de dichas acciones. Con esto, se indica que durante el periodo en que se desarrollan los hechos descritos, la conciencia del tiempo cronológico no es muy importante: al contrario, se trata de una época caracterizada por la ausencia de cualquier referente temporal. Lo anterior es perceptible desde que leemos: “la noche aún materna protegía” donde, además del verbo mencionado, destaca la inclusión del adverbio temporal “aún”, que le confiere cierto límite de tiempo a las características maternas con que es modificada la “noche”; es decir, desde un principio que se pierde en los recuerdos, hasta un momento reciente muy determinado, la noche ha tenido rasgos atribuibles a la maternidad, al tiempo que mediante ella se alude a la infancia.

Como se verá a continuación, algunos rasgos con que se hace referencia a la noche serán mencionados en esta sección. La primera de esas características maternas es el hecho de resguardar a alguien de algún perjuicio o peligro. Así, los años iniciales están delimitados por la aurora, con lo que se sugiere, también, cierta falta de visibilidad, referida, creo yo, más que al tiempo recordado, a los elementos que lo constituyen: se hallan éstos tan lejanos en el tiempo que resulta complicado tener una percepción clara de esa época. Esta idea es reforzada en el verso siguiente: “veníamos del sueño”, con lo que se vuelve a aludir a la infancia, entendida como un ingreso en el mundo circundante, luego de una forma de vida pre-racional. Esta perspectiva permite relacionar frases como “los años

²⁷ Creo que la clave, tanto de esta unión como de mi hipótesis, queda más o menos explicitada en los versos 12, 21 y 24; sin embargo, como se hallan un tanto alejados de estos tres primeros versos, prefiero posponer momentáneamente cualquier intento de explicación.

aurorales”, “pura infancia”, la noche “materna” y el “sueño”, que presentan distintos matices de la misma idea: la perspectiva que la voz narradora tiene de sus vivencias infantiles es placentera, aunque un tanto inasible, puesto que se trata de elementos tan lejanos en el tiempo que resultan borrosos. Asimismo, es la primera vez que la voz narradora toma una acción directa en los hechos descritos. No deja de intrigar la presencia de la primera persona del plural, que se convierte en el segundo y más importante sujeto de las acciones realizadas en el poema. ¿Por quiénes está constituido ese “nosotros”? A reserva de explicar detenidamente mi hipótesis en las conclusiones del trabajo, adelanto que está conformado por el niño que experimenta la infancia directamente y por el adulto que recuerda sus primeros años de vida.²⁸ Finalmente, en los versos que siguen se puede ver cómo poco a poco se tiende a darle mayor concreción a estos recuerdos, sin que por ello dejen de estar presentes las continuas referencias a los significantes intangibles.

Prosigue la rememoración: “y un calor, / un sabor como a noche originaria / se demoraba sobre nuestros labios / humedeciendo, suavizando el día”, versos en los que, además de algunos aspectos que comento en seguida, se advierte una intención reflexiva, e incluso conversacional, a partir de la aliteración “calor”-“sabor”; resulta clara la necesidad de acotar los recuerdos mediante la asociación fonética y la intención de precisar, perceptible en los verbos en gerundio, como si inconscientemente la voz narradora se hubiera percatado de la necesidad de otorgarle mayor concreción a sus memorias. A partir de ese tipo de matizaciones, el poema se convierte, más que en una simple rememoración,

²⁸ Prefiero proceder de esta manera pues, aunque en mis comentarios tanto el “vosotros” inicial como el “nosotros” reiterado a lo largo del poema son factores fundamentales, no creo que sea conveniente mezclar esta explicación ahora, pues sería un tanto prematuro. Asimismo, creo que una clave para apoyar mi hipótesis se encuentra de manera más clara en el último verso, aunque también hay referencias en otros versos, como sucede en el v. 12, “el nombre acaso con que nos decían”, pues si el “nosotros” estuviera referido a más de una persona, se hablaría de los nombres, en plural, y no del nombre, en singular.

en una especie de indagación, de sondeo, de la infancia, cuyo objetivo sería averiguar lo más posible acerca del propio origen. Esta suposición puede ser corroborada luego de analizar con más detalle estos versos. Si anteriormente se aludió al sentido de la vista, a partir de la mención de la noche, en esta parte se puede ver que se involucran otros dos sentidos corporales, el tacto y el gusto (en ese orden), a partir de la asociación fonética a-or. Aunque la reiteración en el empleo del artículo indefinido sigue indicando cierta vaguedad en lo evocado, el paso de una sensación corporal táctil a una de tipo gustativo, perfila cierta necesidad de comenzar a definir y a precisar lo que hasta ahora ha sido un conglomerado en la percepción que se tiene de la infancia.²⁹

Profundizando en ese intento de precisión, el uso del símil “como” denota una idea de semejanza que, más que una certeza, indica una intuición: aunque esto es parecido a aquello, no es el objeto en sí. Sin embargo, este afán de exactitud no es algo de fácil consecución, ya que si bien es cierto que la semejanza fonética une la manera de percibir el recuerdo, también realiza una separación que, como ya se señaló, precisa paulatinamente dicha percepción. Asimismo, el comparativo está asociado con un elemento intangible, nuevamente “la noche”, con el que se establece una relación ya no visual, sino gustativa (sin olvidar que esta relación está asociada, a su vez, con otra táctil); es decir, al recurrir a la sinestesia, se refuerza la idea de que la percepción del mundo circundante forma parte de un todo, donde incluso el mismo yo está fusionado con el entorno. Finalmente, conviene destacar cómo es matizada la percepción que se tiene de la noche: si ya se sabía que

²⁹ Con esto quiero decir que la relación entre el yo y su entorno va ganando en cercanía y en concreción: la percepción de la aurora es visual; posteriormente, el calor es una sensación relacionada con el tacto y el sabor, con el gusto. Podría concluirse que la manera en que se realiza la descripción es gradual y va profundizando en la conciencia de la voz narradora.

contiene características maternas, ahora el lector se entera de que es también raíz y causa de algo.

De esta manera, a las particularidades que ya le fueron atribuidas a la noche (es placentera y protectora), hay que agregar una más: la de origen o principio. Este nuevo adjetivo, “originaria”, que se encuentra estrechamente ligado con “los años aurales” del primer verso del poema, permite explicar, hasta cierto punto, la perspectiva que la voz narradora tiene acerca de la infancia: se trata del primer periodo de su vida, que le ha hecho lo que es; de aquí su importancia presente. Sin embargo, la precisión no se ha logrado del todo: ese dejo de duda, de reflexión, aludido mediante la aliteración y el comparativo, también se halla presente en el encabalgamiento que se da entre el verso 6, donde figura el adjetivo “originaria”, y el 7, en que se describen las acciones de la asonancia a-or. Es probable que este encabalgamiento, que coincide con el paso no sólo de un verso a otro, sino de una estrofa a otra (de la segunda a la tercera), sirva para resaltar, no sólo la duda de la voz narradora, sino también lo difícil que le resulta precisar el mundo de la infancia, lo cual queda patente si se observa que el encabalgamiento obliga a cierta pausa en la lectura, al tiempo que sugiere la percepción de unidad que se tiene entre el “nosotros” y lo anteriormente descrito.

Continuando con el poema, el par de sustantivos “calor”-“sabor” indica que la percepción “se demoraba sobre nuestros labios / humedeciendo, suavizando el día”; es decir, se detenía en los labios que habían sido, hasta ahora, el último elemento con el cual se aprehendía la realidad. Por una parte, en esta demora creo advertir cierto deseo por parte del niño de indagar un poco más en la naturaleza de dicha percepción, de aquí que ésta impregne y ablande “el día”, entendido como la representación de la idea de mundo con que cuenta el niño; de esta forma, la presencia del recuerdo de una etapa pre-racional

funciona como una sutil introducción a una de índole racional. Por otro lado, ese detenimiento es expresado en pretérito imperfecto del indicativo, con lo que se reitera la presencia de una acción continua o reiterada en el pasado y cuyo fin no se establece; o sea, forma parte de una cotidianeidad. El empleo del gerundio, con función adverbial de modo, tiene como labor secundaria reforzar la percepción de la duración ilimitada de las acciones descritas, lo que en conjunto redondea la apreciación de la primera infancia como algo con visos de eternidad y con características míticas, por corresponder al origen de una existencia. De aquí que se llegue a concluir que la presencia del narrador y sus acompañantes en el mundo sea imprecisa, sin objeto o fin determinados: “vagamente asistíamos al mundo”, frase que puede considerarse como una síntesis de la “exploración” realizada en los versos anteriores. Sin embargo, ¿cuál es la causa de que la voz narradora se detenga de manera un tanto abrupta?

Dentro de toda concepción mítica del tiempo, subyace cierta idea de circularidad, ya sea mediante la cíclica oposición día-noche, el cambio de una estación a otra, o el movimiento de los astros, entre algunos otros ejemplos. Percatarse de esta situación permite comenzar a tomar conciencia del paso del tiempo. Creo que esto explica, en parte, por qué se interrumpe el hilo narrativo del poema, que luego se retoma de la siguiente manera: “pero algo, a veces, nos solicitaba:”. Al iniciar con una adversativa, se indica que se contrapone un concepto distinto al anterior; es decir, habrá de esperarse una ampliación de lo descrito con anterioridad. Ocasionalmente, “a veces”, se presentaba algo que buscaba a esos “nosotros” con diligencia y cuidado. El empleo de los dos puntos indica que se explicará en qué consiste el elemento perturbador: “el cuerpo y el regreso del verano, / el nombre acaso con que nos decían”. Estos tres elementos (el “cuerpo”, el “regreso del verano” y el “nombre”) funcionan como indicadores del paso del tiempo. Vayamos por

partes: aunque con lentitud, el cuerpo de un niño cambia y esto puede ser percibido por la misma persona en diversas formas, ya sea porque la ropa nos queda más chica o porque de manera prácticamente imperceptible no podemos ocupar el mismo espacio de la misma manera o, yendo más adelante en el tiempo, por las transformaciones corporales que señalan la llegada de la adolescencia. Desde esta perspectiva, el verano que regresa forma parte de esos hechos cíclicos mencionados líneas más atrás. También, la referencia al nombre parece estar fuera de lugar; sin embargo, si la relacionamos con la dolorosa palabra del verso tres, permite esbozar una explicación.

Anteriormente mencioné que la irrupción de la palabra en la percepción de la voz narradora está asociada con el dolor, ya que es muy probable que indique el inicio de la conciencia del paso del tiempo; si hasta este momento sus recuerdos han tendido a formar parte de una unidad, ésta propende a desaparecer en el momento en que el sujeto toma conciencia de su individualidad; es decir, cuando sabe que tiene un nombre propio. Sin embargo, no es todo lo que se halla presente en estos versos, ya que si, por una parte, es claramente perceptible que existe una relación fonética, que subraya la conciencia temporal, en la frase “el cuerpo y el regreso del verano”, expresada mediante la aliteración e-o de “cuerpo” y “regreso”, es también otro indicio de que se comienza a tomar conciencia del paso del tiempo y, en cierta medida, de su circularidad. Por otro lado, y en mi opinión, no es casual que en el verso “el nombre acaso con que nos decían”, el adverbio carezca de las comas (o cualquier otro indicador gráfico con esta misma labor) que, obedeciendo a su naturaleza incidental con función explicativa, deberían enmarcarlo. Es muy probable que lo que se pretende sea presentar el adverbio con función adjetiva, resultando de esta licencia la percepción de que el mismo nombre no estaría asimilado del todo por parte del sujeto nombrado.

Todos estos elementos forman parte de una percepción del mundo que tiene como receptor al mismo sujeto; es decir, se trata de una auto-percepción, reforzada por la percepción que el niño empieza a adquirir de que, en cierta medida, su existencia se halla condicionada, y es determinada, por los demás.

Conviene abrir un paréntesis para señalar aquí otra de las formas como Gil de Biedma emplea la intertextualidad, en lo que Leonardo Romero Tobar ha llamado “la imitación de diversos”.³⁰ En una entrevista realizada al poeta, por parte de Danubio Torres Fierro, señalaba aquél: “El primer poema que escribí sobre la infancia está en *Las afueras* y empieza con ‘Os acordáis...’ Es un falso poema de infancia; allí hay escenas o fondos que pertenecen, en efecto, a la infancia, pero todo lo que se cuenta es un falso recuerdo de ella. En realidad, y para ser precisos, está sacado de unas páginas del ensayo de Jean-Paul Sartre sobre Baudelaire y de unas páginas de la novela *Huracán sobre Jamaica*”.³¹ Aunque la publicación de la novela *A High Wind in Jamaica*³² antecede la elaboración del ensayo de Sartre, habrá que considerar esta información en el orden en que la presenta Gil de Biedma, puesto que en su estudio, Sartre centra su atención en el tema de “l’apparition fortuite et bouleversante de la conscience de soi”;³³ para apoyar su propuesta refiere, entre otras obras literarias, a la novela de Hughes, por ser, en su opinión, la que mejor desarrolla dicho asunto, que Sartre ejemplifica con el siguiente pasaje: “[...] it was enough for her to form a rough idea of the little body she suddenly realized to be hers”, y que continúa con “this

³⁰ Leonardo Romero Tobar, “Gil de Biedma, Baudelaire: Correspondances”, *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. I, p. 486.

³¹ Danubio Torres Fierro, “Memoria, experiencia, poesía”, *Vuelta* 189 (agosto de 1992), p. 31.

³² Richard Hughes, *A High Wind in Jamaica*, introd. by Francine Prose, New York, The New York Review of Books, 1999, pp. 136-137. La novela fue publicada originalmente en 1929.

³³ Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, précédé d’une note de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1975, p. 22

astounding fact, that she was now Emily Bas-Thornton [...] born in such-and-such a year out of all the years in Time”, que es lo que Gil de Biedma desarrolla en este pasaje del poema.

De esta forma, y a partir de los dos puntos anteriores, los lectores nos percatamos de que para Gil de Biedma, tomar conciencia del lenguaje es tomar conciencia, también, de que se forma parte de una realidad colectiva que cambia de manera constantemente. De la misma forma como el poema comenzó con una descripción del entorno, que posteriormente fue trasladada a la voz narradora, no resulta nada extraño que ésta vuelva del sujeto al escenario, que es lo que sucede en la parte final de la primera sección del poema.

Continúa el poema con los siguientes versos: “La tarde misma demasiado vasta, / la majestad del monte que a lo lejos...”, donde, en mi lectura, ese dilatado atardecer se refiere no tanto a una descripción del escenario como a la dilatación temporal que caracteriza esta serie de recuerdos de la infancia, aspecto que está reforzado también por el verso que le sigue, donde se intenta hablar de la grandeza y la superioridad de una elevación vista desde alguna distancia,³⁴ de tal manera que el mundo, el escenario, se convierte en una representación de la inconmensurabilidad del tiempo y del espacio, así como de cierto nivel de percepción de ambos. Nuevamente, y de manera casi imperceptible, el entorno vuelve a convertirse en algo que se puede ver, pero no puede ser tocado o aprehendido. Lo inasible del escenario puede ser considerado como una representación de la imposibilidad de retener el tiempo o de abarcar el espacio y, por lo mismo, de la imposibilidad incluso de fijar los recuerdos que han sido bordeados a lo largo de estos versos. Concluye esta parte con una observación que explica el resultado producido por esta serie de impresiones:

³⁴ Los puntos suspensivos del final de este verso pueden ser considerados como una reticencia, con lo que se refuerza tanto el intento de aprehender los recuerdos como la imposibilidad de hacerlo.

“Quedábamos callados un instante”, donde el silencio queda como muestra de la imposibilidad de darle un nombre a todo lo descrito; es decir, como cifra de su inaprehensibilidad.

Así, en esta primera sección se advierte el interés, por parte de la voz narradora, de acceder a una serie de recuerdos asociados con sus primeros años de vida. En éstos, sobresale una serie de sensaciones, relacionadas principalmente con los sentidos de la vista, el tacto y el gusto, que permiten ver cómo se establece la relación yo-mundo, donde la infancia está ligada con el origen, el placer y la protección, lo mismo que con una etapa en la que prácticamente no existe noción alguna del tiempo cronológico, situación que es expresada con el empleo del pretérito imperfecto simple del indicativo, lo que resulta en una especie de concepción mítica del mundo infantil. Aunque la enumeración de acciones poco a poco se vuelve más profunda, y se halla representada en la percepción que se tiene del entorno, también se observa que los recuerdos del mundo circundante son considerados como algo que tiende a la evanescencia.

Al pasar a la segunda sección, además del inicio de una nueva estrofa, hay otros elementos que señalan un cambio importante. Esta segunda parte del poema comienza de la siguiente manera: “Otra mañana – ¿recordáis? –, quisimos / asomarnos al pozo peligroso”. En primer término, hay que señalar la presencia del adjetivo “otra”, que indica una separación en la serie de acciones de que se había estado hablando hasta el momento. La frase completa es “otra mañana”, que establece una relación muy estrecha con frases anteriores, como “los años aurorales”; así, además de que precisa un marco temporal para lo descrito previamente, lo separa de lo por venir. Otra similitud con el inicio del poema es la inclusión del verbo “recordar”, ahora en presente de indicativo y colocado entre guiones. Como se señaló anteriormente, el “recordaréis” inicial indica, además de una orden, una

acción venidera con una fuerte dosis de probabilidad. Dicho de otra manera, la acción de recordar al principio del poema indica cierta ubicación temporal, algo similar a centrarse en el tiempo pasado y ver qué es lo que se puede tener presente de ese tiempo. Esta vez, la forma interrogativa del verbo es, en mi opinión, una pregunta retórica que tiene como finalidad llamar la atención del “vosotros” sobre ese nuevo recuerdo. Un tercer elemento que señala la división en la concepción del tiempo es el cambio de tiempo verbal: del pretérito imperfecto simple que, como ya se comentó, confiere a las acciones descritas una gran amplitud temporal, ahora se incluye por vez primera y como inicio de una nueva serie de hechos el pretérito perfecto simple, que está referido a una acción ya finalizada para el hablante en un tiempo presente. Estos tres recursos no hacen otra cosa que preparar el terreno para lo que será un acontecimiento sumamente decisivo en la concepción del mundo de la voz narradora del poema. A continuación se verá con detalle en qué consiste.

La determinación de hacer algo está conformada por la acción de “asomarnos al pozo peligroso / allá en el fondo del jardín”, donde la importancia del hecho de ver algo desde un punto de vista superior se centra en un pozo que puede ocasionar daño y que está ubicado en la parte trasera de un jardín. Desde un punto de vista fonético, la aliteración o-o de las palabras “peligroso” y “fondo”, que comparten la misma asonancia que el “pozo”, enlaza el significado de estos tres elementos, a la vez que parece anticipar la importancia que, se verá, tiene la acción venidera. Otro elemento a destacar es la ubicación del “pozo” en un jardín pues, además de ser el primer escenario concreto del poema, remite a una noción de tranquilidad prácticamente edénica que, sin embargo, es susceptible de verse interrumpida debido al peligro representado por el pozo.

También, la utilización del sustantivo “fondo”, juntamente con el adverbio de lugar “allá” –que supone un lugar menos circunscrito que el sitio exacto en el que se ubica ese

pozo—, sugiere que en ese sitio se encuentra lo principal y esencial de una cosa. A partir de lo expresado en el poema, se puede deducir que el pozo está usualmente cubierto, pero que alguien lo ha dejado descubierto esa vez. La observación “no sé / quien retiró las tablas”, colocada entre paréntesis, tiene como objetivo llamar la atención sobre este hecho, indicando, si no la providencia, sí la decisiva intervención de alguien posiblemente ajeno a la voz narradora, ya que se infiere que, de no ser por eso, la especie de revelación relatada líneas más adelante no se habría presentado o, al menos, no de esa manera.

La descripción de lo observado en la superficie acuosa del pozo presenta dos niveles que irían de lo general a lo particular: “destellaba / el agua fija, igual que una mirada”. En un primer momento, lo que resulta importante es la emisión de breves, intensos e intermitentes chispazos de luz sobre una superficie líquida y estable, “el agua fija”, en lo que constituye un oxímoron, cuya finalidad es, a mi parecer, la de contrastar la tranquilidad y estabilidad anteriores con los atisbos de la imagen distorsionada observada en el fondo del pozo, debido al agua que ondea por la acción del aire. El agua “intermitentemente quieta” es de la misma naturaleza que la de los ojos que la contemplan; es decir, lo exterior se convierte en una especie de representación y de amplificación de lo experimentado en el fuero interno de la voz narradora que, a su vez, es fiel reflejo de la mirada del niño. En el terreno de las asonancias, vemos que éstas son convenientemente capitalizadas, pues mediante ellas se refuerza la liga entre la acción de destellar, la superficie que refleja una imagen y la persona que contempla; esto es, se establece una especie de triángulo entre el agua que destellaba y la mirada, formando una unidad entre la acción, el objeto y el sujeto.

Prosiguiendo con esta gradación descriptiva, leemos que “en ella [el agua] escrita vimos nuestra imagen”; dicho con otras palabras, en la superficie del agua del pozo se observa el reflejo del rostro del personaje y de sus posibles acompañantes. Esta

contemplación presenta ciertas características: es lejana, puesto que se halla en el fondo del pozo; es inaprensible, ya que al reflejarse en una superficie líquida, al tratar de tocarla, desaparecería; también, es destellante: dentro de su fijeza, observa cierta movilidad; finalmente, no es el sujeto en sí lo que se observa, sino un reflejo. En resumen, lo que se ve es una imagen lejana, inaprensible y destellante. Destaca, también, el adjetivo “escrita”, referido a la imagen, lo que da lugar a preguntarse ¿por qué se habla de ella como “escrita” y no como “reflejada”? Una posible respuesta surge si volvemos al plano fonético: tanto por su lugar dentro del verso como por la asonancia i-a, “escrita” está bastante próxima a “fija”, lo que permite relacionar que lo que está escrito también está fijo.

Así, la imagen se puede considerar como escritura o, mejor aún, como palabra, una palabra a la vez fija y en movimiento, aunque también está asociada con el dolor, debido a lo ya explicado acerca del v. 3; la contemplación de la imagen propia y de todo lo que esto representa estaría así asociada con la palabra y el dolor que la acompaña. Este símil remite, a su vez, a cierta noción de destino, ya que, según una idea bastante generalizada, éste se halla escrito, mas no dibujado o reflejado. Como la misma imagen, la escritura sería la representación de algo, pero jamás ese algo en sí. De esta manera, se establece una relación de semejanza entre hombre, destino, palabra y dolor.

La contemplación de la propia imagen, o de la propia identidad, es la causa de la irrupción de “un súbito silencio [que] descendió / sobre el mundo, alejándolo”³⁵, como si se pretendiera sugerir que el accidental descubrimiento de sí mismo hubiera resultado tan

³⁵ Esto remite a la parte final de la primera sección de este mismo texto, cuando la contemplación del atardecer en el monte lejano provoca un transitorio silencio. Al comparar ambas referencias al silencio, se percibe una fuerte tendencia a convertir el escenario en una amplificación de la perspectiva que la voz narradora tiene de sí y del entorno; también se puede ver que los dos silencios convergen en una percepción abrumadora de ambas situaciones. Más adelante, en las conclusiones, retomaré este punto.

abrumador, que la única manera de darle una posible salida fuera la repentina falta de ruido. El silencio afecta la relación voz narradora-mundo, ya que su aparición acrecienta la distancia entre ambos, en una lejanía que, en mi opinión, puede entenderse de dos maneras: como una lejanía espacial y otra temporal. La primera queda reforzada por la frase “los bosques huyeron”, prosopopeya con la que continúa el poema y con la cual se infiere que la impresión ante el hallazgo es tal que, además de quedar en silencio, el niño que vio su imagen reflejada en el pozo decidió alejarse de ahí lo más pronto posible. La lejanía temporal queda establecida al considerar que el poema está constituido por una serie de recuerdos; es decir, con la imagen de los bosques “en huida” se alude, una vez más, al paso del tiempo. Dicho de otra manera, los bosques “escapan” porque, luego de ver su propia imagen, el niño se aleja de ese escenario. Aquéllos desaparecen, primero en el espacio y luego en el tiempo: en un primer momento fueron reales, pero luego se convirtieron en la imagen de un recuerdo. El tiempo pasa y da como resultado la toma de conciencia del individuo a partir de la separación entre él mismo y lo otro. De aquí que la conclusión a la que se llega sea el conocimiento, casi por revelación, de la propia imagen: “y supimos nuestro nombre”, nombre que se transforma en identidad, destino y escritura.

En comparación con lo que ocurre en la primera sección del poema, en la segunda se perciben referentes temporales más precisos. Esto queda evidenciado, por ejemplo, en la frase “otra mañana” y también por el empleo del pretérito perfecto simple que, como ya se señaló, alude a acciones delimitadas por el surgimiento de una conciencia temporal de principio y fin de una acción o de una serie de ellas. Esto último constituye el punto central ya no sólo de esta sección, sino de todo el poema: el descubrimiento de la propia imagen “escrita” en la destellante superficie del agua del pozo es el punto en que culmina el proceso de rememoración que constituyen estos 24 versos. En el plano formal, se observa

en esta segunda parte, la repetición de toda una serie de estructuras, recursos, técnicas e incluso palabras empleados en la primera, con lo que se puede deducir que, en este poema, repetición es sinónimo de profundización.

Antes de pasar a las conclusiones generales, queda pendiente intentar explicar por quienes estarían constituidos los pronombres empleados en el poema: “vosotros” y “nosotros”.³⁶ En mi lectura, los segundos incluyen a los primeros y ambos contienen a una misma persona, desdoblada en dos personajes: el adulto que recuerda y el niño que vivió esa experiencia. Ahora bien, ¿por qué la división entre “vosotros” y “nosotros”? Creo que esto está relacionado con la presencia de otro personaje a quien me he referido como la voz narradora, que sería, ni más ni menos, la conciencia crítica del “nosotros”. Buscando una mayor claridad en este punto, me detendré en comentar las claves que creo haber encontrado para hacer esta triple división.

En primer término, habría que señalar que las referencias al “nosotros” comienzan con un sujeto tácito, en el verso cinco: “veníamos del sueño”; posteriormente, se habla de “nuestros labios”, así como de “asistíamos”, “nos solicitaba”, “nos decían”, “quedábamos callados”, “quisimos”, “nuestra imagen”, “nuestro nombre”. Si en un principio pudiera pensarse que los integrantes del “nosotros” son varias personas, poco a poco se va viendo que no es así pues, según se ve al llegar a las dos referencias finales, tanto los posesivos como los sustantivos a que éstos modifican se hallan en singular; creo que de estar integrado por más de una persona, las referencias habrían sido “nuestras imágenes” y “nuestros nombres”; sin embargo, no es así y es el punto principal que me lleva a proponer

³⁶ Tengo una duda muy grande a este respecto: cuando pienso como lector familiarizado con la obra, creo que no es tan necesario hacer la explicación que sigue; sin embargo, también interviene en mí la parte que, al menos teóricamente, intenta acercar al lector aficionado a los pormenores del poema. Pensando en este último punto es que decido correr el riesgo.

que por “nosotros” se alude al adulto que recuerda y al niño que experimentó las vivencias narradas en el poema.³⁷

En segundo lugar, y como ya lo señalé, “vosotros” es utilizado dos veces: figura, significativamente, tanto al principio del poema como al inicio de la segunda sección. En ambos casos, el pronombre se emplea con una finalidad mnemotécnica. La segunda persona del plural lleva implícita la relación que mantiene un yo con ciertos interlocutores. Estos últimos habrían sido explicados en el punto anterior y estarían constituidos por “nosotros”, ahora bien, ¿qué es lo que lleva a separarlos en dos personas verbales distintas? Si tomamos en cuenta que al emplear el “vosotros” aparece un yo implícito, éste funciona a manera de narrador omnisciente, de conciencia crítica, y sería el mismo personaje a quien me referí como la voz narradora a lo largo de mis comentarios.

De esta manera, observamos distintos niveles de desdoblamiento: un niño tuvo ciertas experiencias que, por su trascendencia, son recordadas años después por ese mismo niño, convertido ya en un adulto, de tal forma que los recuerdos y las reflexiones del adulto estarían enmarcados por la voz narradora del poema que, al someter sus recuerdos a una valoración, adquiere una conciencia crítica que le permite alejarse tanto del adulto que recuerda como del niño que es recordado; de aquí que se dirija a un “vosotros”, conformado por los dos primeros.

Así, según se pudo ver, el poema IV de “Las afueras” se enfoca en la dificultad de aprehender ciertos recuerdos de la infancia, debido al desgaste producido por el paso del tiempo. Esta indagación por la memoria es presentada mediante una serie de distintas oposiciones que van desde el nivel estructural (el poema está dividido en dos secciones),

³⁷ Es posible observar este tipo de “desdoblamiento” en varios de los poemas de *Compañeros de viaje*. Pienso particularmente en “Muere Eusebio” o, más específicamente, en “Infancia y confesiones”.

pasando por dos formas de enfocar el pasado (la separación entre el pretérito imperfecto simple y el pretérito perfecto simple), llegando, incluso, a la manera de referirse a los distintos niveles de auto-percepción (la división “nosotros” / “vosotros”) o todavía más, a una división topográfica apenas perceptible (el escenario de la primera sección del poema, vagamente perfilado por un monte majestuoso y una tarde que pareciera haber quedado fija en el tiempo y el espacio, en oposición al jardín y el pozo de la segunda parte del texto). Todo esto, ya se ha visto, constituye una serie de elementos que convergen en el punto central del poema: el descubrimiento de la individualidad a partir de la contemplación de la propia imagen, considerada como palabra en el tiempo. El conjunto de recursos poéticos, así como la forma en que se van engarzando, hacen que este poema sea uno de los mejores ya no sólo de esta sección, sino de todos cuantos integran *Compañeros de viaje*.

El simbolismo, entendido básicamente como una técnica de expresión que elude nombrar directamente los objetos a cambio de sugerirlos o evocarlos, ofrece desde un principio ciertas dificultades de lectura: ¿qué o quién es lo que se perfila en un poema? ¿Cómo y a dónde conducirían esas evocaciones? ¿A qué obedece esa estructura poética: a una imposibilidad asumida de antemano o a una voluntad de que el posible lector arme su propio poema? Escrito mayormente en la segunda persona del singular, el poema V de “Las afueras” ofrece algunas de estas dificultades al lector: ¿a qué o a quién se dirige el yo lírico mediante ese tú? ¿Es ese mismo tú el punto central del poema o su función es más bien la de un detonador de sensaciones que son solamente bordeadas?

Cierto que, en relación con la primera pregunta, se puede pensar que se trata de otra persona, pero el poema anterior de esta serie nos ha permitido observar que, por ejemplo, “nosotros” no está siempre constituido por dos sujetos distintos. Más importante todavía: recordemos que, en el poema III, la segunda persona del singular está constituida por la ciudad, aunque ahí, la identidad de ese “tú” es precisada en el texto. Debido a este problema, aparentemente irresoluble por el momento, y pensando en la segunda pregunta

³⁸ Poema integrado por 11 versos divididos en una estrofa de dos versos y tres estrofas de tres. Los versos son irregulares y se agrupan en tres pentasílabos y tres endecasílabos, dos eneasílabos y un trisílabo, un heptasílabo y un octosílabo.

planteada, en los siguientes comentarios intentaré identificar los elementos de los que se vale la voz narradora para desarrollar el tema del dolor suscitado por la imposibilidad de ver realizado un deseo puesto que, en mi opinión, es el tema en que más se detiene la voz narradora de este poema.³⁹

Parte de ese ambiente de evocación se logra al dividir el poema, estrófica y temáticamente, en cuatro secciones distintas. La primera de ellas, “De noche, / cuando descieras”, integrada por dos versos de tres y cinco sílabas, respectivamente, tiene su eje en la utilización del verbo en presente de subjuntivo, lo que sugiere una acción futura cuya realización efectiva despierta cierta duda; es decir, estos versos evocan el tránsito de un lugar alto a otro bajo mediante una acción que se plantea, si no como probable, al menos como posible, en un hecho que se relaciona con el anochecer. Ya desde este momento se observa la presencia de la enigmática segunda persona del singular, relacionada tanto con la acción de descender como con la llegada de la noche. El uso del subjuntivo confiere a esta oración un aire de irrealidad, e incluso de dificultad, aunque a la vez sugiere cierta esperanza: al momento en que eso otro baje, junto con la noche, habrá de suceder “algo”, en un enunciado que es interrumpido en forma abrupta, como si esa expectativa se percibiera como cancelada en el mismo momento en que se piensa en ella. Sin embargo, hasta aquí, no termina de quedar claro qué es lo que se espera que ese sujeto realice al momento de su descenso.

“Pero es inútil. Nunca / he de volver a donde tú / nacías ya con forma de recuerdo”. La función de la adversativa inicial es la de dar énfasis a lo que viene en seguida, la expresión de la improductividad de algo, que obliga a preguntarse a qué se refiere con esa

³⁹ En virtud de lo difícil que resulta precisar la identidad del “tú”, a lo largo de mis comentarios también me referiré a él como “lo otro”.

carencia de utilidad, lo que lleva a recordar la frustrada esperanza de la estrofa anterior, o bien, a considerar los versos por venir. Por ahora, pensemos que afecta por igual el contenido de ambas estrofas, de tal manera que la expectativa planteada fue considerada como algo descabellado, razón por la cual fue cortada de tajo, aun antes de precisar en qué consiste. Al mismo tiempo, resulta válido pensar que dicha imposibilidad se refiere al retorno a cierto lugar y a cierto tiempo. Para comentar su dependencia con la oración posterior, habrá que detenerse en comentar esta última por separado.

En esta parte, se comienza por expresar la imposibilidad de regresar, “nunca”, a cierto lugar en el que ese “tú” es percibido ya como una ausencia del mundo real o como una “presencia de la memoria”; es decir, como una imagen, no como el sujeto en sí, de lo cual puede deducirse que en ese lugar, la voz narradora podría haber localizado los referentes necesarios, muy probablemente la presencia del otro, o de lo otro, para concretar la expectativa que se interrumpió en la primera estrofa. Ese espacio está relacionado con la noche, de tal manera que a ambos elementos se les puede conferir los mismos atributos virtuales de descubrimiento o revelación, dando lugar a una unidad espacio temporal con esas características. Sin embargo, la realización de ese deseo, de esa esperanza, se vería frustrada ante la ausencia de lo otro, reiterando así la sensación de imposibilidad, por parte de la voz narradora, de recuperar el tiempo y el espacio idos. De esta manera, imposibilidad e inutilidad se convierten en equivalentes, ya que una refuerza el sentido de la otra. A nivel fonético conviene destacar la recurrencia del fonema “u” presente en “inútil”, “nunca” y “tú”, donde la doble idea de improductividad y de imposibilidad es atribuida también a eso otro, entendido como presencia real, sugiriendo que el intento de recuperar los recuerdos que cobija el espacio, con el significado que le atribuyo líneas atrás, es algo inútil.

La sensación de certidumbre se ve ligeramente modificada con el cambio de estrofa, que indica también un cambio de referentes: “quizá súbitamente crece / la sangre”, donde el adverbio de duda sugiere que con el aumento en el volumen de la sangre (imagen con la que se representa la sensación de imposibilidad y de inutilidad pues, como éstas, “crece”) se está aludiendo a la impotencia y a la inquietud. Este cambio es repentino, de aquí que sea algo de lo que se duda inicialmente, aunque luego vemos que la dubitación inicial e imprevista adquiere el rango de certidumbre, lo cual es expresado mediante la repetición de la frase: “crece la sangre / hasta mucho más lejos que aquel brazo”, con lo que se puede entender que tanto la impotencia como la desazón llegan a un extremo tal que desbordan los límites corporales del individuo (lo que es a su vez representado mediante la sinécdoque del brazo), situado en cierto nivel de lejanía espacial, imagen con la que se sugiere, también, un ambiente de desprotección y soledad, al tiempo que prepara el terreno para la descripción final del escrito. Otro aspecto que conviene señalar es el cambio de persona, pues si anteriormente el poema había estado centrado en la relación “yo”-“tú”, ahora las referencias cambian a la tercera persona del singular, representada, en este momento, por la sangre, lo que lleva a cuestionarse a quién pertenece la sangre, si al “yo” o al “tú”, pues al no quedar claro este aspecto, contribuye a aumentar la ambigüedad inicial del poema.

La última estrofa es, en esencia, una gradación descriptiva, en la que se profundiza la imagen de la sangre que trasciende la corporeidad de algo o alguien, a la vez que precisa la soledad y el desamparo de esa entidad: “Nadie más que la mano desarmada, / la tenue palma”. Aquí, lo que desconcierta es el adjetivo “desarmada” con que se modifica la mano. Quizás, con la repentina inclusión de este modificador, se pretende sugerir la falta de algo, no necesariamente un arma y sí tal vez un argumento, una justificación con la cual se pueda defender, llegado el momento, el solitario propietario de esa mano. Sin embargo, la

descripción no termina ahí, sino que se proporciona más detalles acerca de la extremidad, pues se refiere no al dorso, sino a la palma misma, en una imagen que sugiere un estado de delicadeza e incluso de vulnerabilidad, con lo que muy bien se podría estar aludiendo a cierto nivel de desamparo, de desprotección, y también de ofrecimiento, o de espera, ante algo o ante alguien. Pero, ¿son la soledad, el desamparo, la desprotección, la probable entrega o la virtual expectativa todo lo que queda? No, porque el poema cierra con la expresión de otra certidumbre; además de lo anterior, se halla presente “este dolor”, que sería un resultado de todo lo anteriormente expuesto; también sigue estando presente el cuestionamiento referente a la estrofa anterior: ¿quién es quien se encuentra en soledad, inerme y experimentando ese dolor? Y, todavía más: ¿será realmente ineludible buscar un posible depositario de esas percepciones, o lo que verdaderamente importa es la descripción de las sensaciones en sí? Buscando “aterrizar” las conclusiones, quedémonos con esta última opción y tratemos de ver sus posibles nexos con el resto del poema.

Como ya quedó esbozado en la introducción a estos comentarios, creo que se puede considerar la sección V de “Las afueras” como el texto con más acusados remanentes simbolistas de toda la serie; por lo mismo, esta situación da lugar a una amplia gama de lecturas; en la mía se interpretó el poema como la clausurada expectativa de recuperar ya sea algo o a alguien. Aceptar la imposibilidad de este hecho es lo que provoca sentimientos de impotencia y de angustia, que contribuyen a reforzar una sensación de soledad, sugerida en las dos primeras estrofas, lo que sería precisado en los versos finales del poema.

De esta forma, creo que queda más o menos claro que lo que importa es la difícil descripción de dichas sensaciones. Todo lo anterior sirve para justificar tanto la estructura tan desigual y poco común de los versos empleados, como la evidente filiación simbolista del poema: no es que el yo lírico se niegue a aceptar una realidad, porque es bastante

evidente que sabe de lo que quiere hablar; más bien, creo que lo que se ensaya es cierta experimentación formal para dar expresión a toda una serie de percepciones motivadas por la soledad y por la imposibilidad de poder remediarla.⁴⁰

⁴⁰ Esta percepción de soledad ha sido la constante de los cinco primeros poemas de “Las afueras”; pareciera que el yo lírico sondeara su fuero interno en búsqueda de las posibles causas que le impiden una mayor cercanía con el entorno y sus habitantes, ya que todo parece alejarse o diluirse. Además, el sujeto no parece lograr contacto directo con lo otro y los otros: siempre se trata de una rememoración en la que predominan la vista y el oído, sugiriendo con esto una imposibilidad de acceder al mundo inmediato. También es importante señalar que aquí, como en otros poemas de la serie, se invoca la noche para referirse al tiempo más cercano al momento de la enunciación; es decir, de la reflexión.

VI⁴¹

Dentro de los textos que constituyen “Las afueras”, la noche parece ser un motivo recurrente que resulta propicio para la reflexión y el conocimiento. En el sexto poema de la serie, el referente nocturno es el punto inicial para un encadenamiento de definiciones, enmarcadas por la oposición entre el “cumplimiento” y la “revelación”, entendidos como la realización de una obligación, empeño o plazo ante determinada situación; y como la manifestación de una verdad secreta u oculta, respectivamente. La voz narradora del poema señala esta distinción, dejando de lado la parte del cumplimiento, para después dedicarse a presentar algunas variantes de lo que considera sirve más para ejemplificar su concepto de revelación. En mi opinión, esto constituye una técnica recurrente en varios poemas de la misma serie. Por este motivo, mis comentarios estarán principalmente enfocados en el estudio de estas variantes, aunque también atenderé algunos aspectos estructurales que proporcionan cierto dinamismo al poema, tales como el uso de las repeticiones y la disposición de los enunciados dentro de los versos.

El poema comienza con una declaración volitiva: “Como la noche no / quiero que tú descieras,” que, debido a su disposición métrica presenta varias posibilidades de lectura: 1) “como la noche, no”; 2) “como la noche no quiero que tú descieras”; es decir, “al igual

⁴¹ Tirada de 15 versos heptasílabos.

que la noche, no quiero que tú descieras”; 3) “quiero que tú descieras [pero no como la noche]”. A partir del uso del comparativo, la primera opción expresa, por principio de cuentas, la voluntad de establecer un referente inicial y usual que permita precisar mejor una idea: la separación entre dos elementos no precisados por el momento. La segunda propuesta complementarí­a el deseo expresado: no quiero que tú descieras como la noche; es decir, se sugiere que lo que se desea no es lo que lógicamente se esperarí­a, o lo que sucederí­a rutinariamente. Finalmente, la tercera posibilidad deja muy en claro que se desea, se espera o incluso se necesita que lo otro se traslade de un plano superior a otro inferior. En resumen, esta declaraci3n precisa que se tiene la expectativa de que algo, o alguien, sea situado en el mismo nivel de la voz narradora. A partir de las diversas posibilidades de lectura comentadas, ese descenso no deberá obedecer a lo naturalmente establecido, sino que se sugiere que tendrá que presentar ciertas variantes significativas que, debido a la coma del final del v. 2, es de esperarse sean explicadas más adelante.

Continúa el poema con “no quiero cumplimiento / sino revelaci3n:”, donde la repetic3n del enunciado “no quiero” permite la uni3n entre los dos elementos a los cuales modifica: “no / quiero que tú descieras” como la noche y “no quiero cumplimiento”; esto es, se explicita todaví­a más que, en este contexto, la noche es percibida como un sin3nimo de obligaci3n. Una vez establecida dicha semejanza, se define qué es lo que se espera del descendimiento: una revelaci3n, entendida como el conocimiento de algo que hasta el momento habrí­a estado oculto, al tiempo que se encuentra estrechamente relacionado con el descenso, como si se indicara que uno no puede existir sin el otro. La presencia de los dos puntos seña­la que se explicará algo relativo a la manifestaci3n de lo ignorado hasta ese momento. Veamos en qué consiste.

“Desciende hasta mis ojos / veloz”, es un enunciado cuya fuerza radica en la presencia del adjetivo, el cual le confiere agilidad y ligereza al descendimiento, con lo que también se sugiere que se espera algo tan espontáneo como revelador; es decir, una especie de iluminación sorpresiva, de epifanía. Se pide que el traslado sea al nivel de la vista; esto es, que sea algo visualmente perceptible; de nueva cuenta aparece el concepto de descenso, reiterando así la idea de que tanto lo esperado como quien espera se encuentran en distintos planos espaciales. Así, hasta ahora se ha expresado el deseo del descendimiento de algo o de alguien al mismo plano de quien así lo desea; esto revelará una verdad oculta hasta el presente. Sin embargo, según se verá, más que la revelación de esa verdad, lo que en realidad parece importar es la explicación de las características del descendimiento.

Asociados el descendimiento, la revelación y la velocidad, estos tres elementos deberán ser “como la lluvia, / como el furioso rayo, / [que] irrumpe restallando, / como el supremo asombro”, en lo que constituye una descripción gradual donde, según puede observarse, esa triada pierde concreción, al mismo tiempo que sutilmente se traslada del mundo exterior al fuero interno de la voz narradora, lo que se observa a partir de los sustantivos “lluvia”, “rayo” y “asombro”. Entre las dos primeras palabras y la tercera se hace referencia a una doble acción, “irrumper” y “restallar”; esto es, a una entrada sorpresiva, violenta y con la fugacidad de un estallido; a algo similar a una revelación. Aunque cabe señalar que el empleo de las comas permite una doble asignación a este enunciado: la que se refiere, en primer término, a una acción realizada por el rayo, y la que alude a la manera como se espera que sea la llegada de lo otro que es revelación.

Además, conviene señalar que lo descrito pertenece al campo semántico de una tormenta, hecho que provoca una admiración superlativa al revelar el momento preciso “cuando quedan las cosas / bajo la luz inmóviles”, descripción que está caracterizada por la

fugacidad de la visión, y a la que se debe la aparente falta de movimiento de los objetos reflejados. Esta figura no deja de ser tan adecuada como ilustrativa, pues permite suponer que quizás por su misma naturaleza, el instante de la visión fija las imágenes, más que presentar una secuencia de ellas; de lo anterior puede concluirse que la revelación consiste en la aparición de un instante violento que es, a su vez, imagen del conocimiento.

La violencia momentánea está en relación directa con la revelación, entendida también como algo que rompe la cotidianidad, al estar ligada esta última con el cumplimiento. Estas correspondencias encuentran un referente más en los cuatro versos finales del poema: “que no quiero la dulce / caricia dilatada / sino ese poderoso / abrazo hasta romperme”, cuya estructura remite a los versos 3 y 4, “no quiero cumplimiento / sino revelación”, de tal manera que puede ensayarse la siguiente lectura: no quiero cumplimiento (“la dulce caricia dilatada”) sino revelación (“ese poderoso abrazo hasta romperme”), con lo cual embonan todos los elementos del poema, creando una estructura cerrada. También hay que señalar cómo el abrazo, asociado a la revelación, tiene consecuencias destructivas, funestas, para la persona que lo experimenta, como si el contacto con lo otro indicara necesariamente un punto y aparte dentro de una secuencia, de una rutina.

Así, puede concluirse que el empleo de las comparaciones tiene como finalidad el sondeo de cierta percepción que, al ser contemplada desde diversas perspectivas, busca una puerta de entrada, o una clave, para tratar de desentrañar lo más posible de su misterio. Por su parte, las repeticiones parecen cumplir con tres objetivos principales: enumerar, profundizar y unir elementos varios del poema. Finalmente, la disposición de los enunciados dentro de los versos establece distintas posibilidades de lectura que le aportan una mayor solidez semántica a lo expresado. En cuanto al contenido, creo que lo más

destacable del texto es el aspecto referente a la revelación, ya que se insistió repetidas veces en su naturaleza instantánea y trascendental, pues a partir del momento en que se presenta, la vida de quien la experimenta puede ser dividida en un antes y un después. Este punto resulta clave dentro del léxico de *Compañeros de viaje*, toda vez que, como ya se indicó previamente, el “instante” es un concepto recurrente y decisivo en varios poemas de este libro.

VII⁴²

La búsqueda del descanso nocturno de las seis secciones anteriores de “Las afueras” parece encontrar su realización en el poema VII, de los doce que conforman la serie. Su argumento consiste en una descripción pormenorizada de la etapa previa al sueño del protagonista. Constituida por 36 versos, agrupados en doce tercetos de endecasílabos, la estructura del poema está dividida en dos secciones: la primera, que podría ser llamada “la noche *del* adolescente”, está centrada en la descripción del entorno que rodea al personaje principal y comprende los versos 1-7; después, es suspendida para ser retomada desde el final del verso 31 hasta el 36. La segunda sección, que bien puede llevar como subtítulo “la noche *en* el adolescente”, es desarrollada entre los versos 8-31. Esta disposición estructural permite centrar la atención en aspectos tales como el desarrollo, la jerarquía y la naturaleza de dichas descripciones. Con una finalidad mayormente explicativa, creo que en un primer momento resulta conveniente comentar cada una de las dos secciones por separado; posteriormente me detendré en conjeturar las razones posibles para esta disposición y como punto final estudiaré las relaciones que existen entre ambas.

⁴² 36 versos endecasílabos, distribuidos en 12 tercetos, con rima asonante ocasional en algunos versos.

Así, dentro de la primera sección, algo que destaca desde el principio es la narración en tercera persona del singular, hecha desde la perspectiva de un yo que a su vez tiene presente a un grupo de interlocutores: “Mirad la noche del adolescente”. Como se verá particularmente en la segunda sección, la voz narradora tiene un conocimiento tan profundo de lo que sucede al protagonista adolescente del poema que, además de poder ser considerada como un narrador omnisciente, puede suponerse que, como en algunos de los poemas anteriores, se trata del mismo personaje, ya adulto, que recuerda un episodio de su adolescencia.

Dentro de esta descripción, también es perceptible la intención de separar la noche del día: “atrás quedaron las solicitudes / del día, su familia de temores”, donde se ve que las actividades diurnas están constituidas por un conjunto de cosas consideradas como dañosas, arriesgadas o peligrosas, de lo que se puede inferir que esa vida sería todo, menos algo placentero y agradable. Junto con esas preocupaciones diurnas quedó también “la distancia [que] pasa en avenida / de memorias o tumbas sin ciudad,”. Esa “distancia” deberá ser entendida doblemente como el intervalo de lugar y de tiempo que media entre dos cosas y sucesos; es decir, la distancia es de orden espacial (la ciudad contemplada desde el exterior) y temporal (la adolescencia como un episodio concluido que es observado desde una perspectiva adulta); esa distancia es también un tanto amplia y profunda, si se considera lo sugerido mediante la aliteración a-a entre “distancia” y “pasa”. A partir de esto, se puede ver que los recuerdos de cierto periodo, ya concluido y vivido en la ciudad, forman un torrente actualizado (“la distancia *pasa*”, en presente de indicativo) de vivencias revueltas, sin mayor significación aparente que la de albergar acontecimientos anteriores, idea esbozada por las frases “avenida de memorias” (que aludiría a algo tumultuoso) y “tumbas sin ciudad” (recuerdos aislados, sin mayor precisión en la memoria) o, como se encarga de

señalar en seguida la voz narradora, por “arrabales confusos lentamente / apagados”, enigmática construcción verbal en la cual el sustantivo proporciona cierta información clave, no sólo para el poema ahora comentado, sino muy probablemente para toda la serie a la que pertenece.

Viéndolo con detalle, hay que recordar que un arrabal es un barrio fuera del recinto de la población al que pertenece, o bien, cualquiera de los sitios extremos de dicha localidad; es decir, constituye *las afueras* de la mancha urbana; así, creo que no resulta casual que el pasado haya sido referido como una serie de recuerdos vagos, prácticamente olvidados en los “suburbios” de la memoria, que se considera necesario recuperar, o al menos fijar. De esta manera, podría conjeturarse que “las afueras” sería un deambular por la infancia y la adolescencia de un personaje, realizado *a posteriori*, desde una perspectiva adulta, con el objeto de saldar cuentas con un periodo ya terminado de su vida. Por su parte, el adverbio modal, “lentamente”, reforzaría mi propuesta de un periodo temporal más o menos extenso (referido a esas dos primeras etapas de la vida) que, debido al desgaste producido por el paso del tiempo, habría ido cayendo paulatinamente en la imprecisión o incluso en el olvido, de aquí la gradación entre “confusos” y “apagados”, unidos mediante el adverbio, que sugieren, en ese orden, una transición entre cierto nivel de permanencia y el olvido total. De esta forma, la frase definiría la infancia y la adolescencia como dos periodos ubicados al margen del tiempo actual, dos periodos de los cuales sería necesario rescatar los momentos más trascendentales: aquellos que habrían influido decisivamente en la conformación de la persona adulta.

Prosigue el poema con una declaración: “La noche se afianza”;⁴³ es decir, entra de lleno en el espacio de la narración. Dicha observación lleva al lector a preguntarse cómo o para qué es que se afirma la noche; sin embargo y por el momento, la pregunta se queda sin respuesta. Después de este enunciado se abre un guión, con una clara función explicativa, que interrumpe el hilo narrativo durante 24 versos y, como ya se señaló, divide al poema en dos secciones principales. Cuando este primer nivel de la narración es retomado, en el verso 31, leemos que “ciego / de noche absorta, gira el pensamiento”; es decir, la facultad mnemotécnica del pensamiento ha sido privada de su facultad “visual”, debido a que la noche se ha quedado “pasmada” o se ha afianzado. Esto último nos ayuda a entender en qué sentido entra de lleno la noche en el cuerpo del adolescente. Y es que, aunque la oscuridad de la noche abre un espacio a la meditación, a la contemplación (ideas sugeridas por el pensamiento que gira), el propio pensamiento ha sido cegado (ha quedado disminuido, o incluso parcialmente anulado) por lo avanzado de la noche, aunque no por ello deja de tener un tipo de actividad inconsciente que estaría asociada con el sueño.

“Y la rosa de rejalgar, allí / donde fue la memoria, se levanta, / cabeza de corrientes hacia el sueño / total del otro lado de la noche”. La imagen de una flor de color rojo encendido es algo que impacta visualmente, al resaltar en medio de las tinieblas sugeridas por la descripción previa del entorno nocturno. Esa rosa surge de la vaguedad y la confusión de los recuerdos, sugiriendo, con su color, que éstos han sido ya bien recuperados o incluso se han convertido en otra cosa, al haber sido actualizados, puesto que dicha flor constituye la parte inicial y principal de una masa de materia fluida, las

⁴³ Esta frase es también el inicio del poema I de “Las afueras”. La referencia es bastante directa y creo que se relaciona con la idea de cerrar un ciclo. A partir del poema VII, las referencias a la noche prácticamente desaparecen (la excepción sería el poema XI, donde se habla de la madrugada y del amanecer), como si se hubiera cumplido un objetivo o un ciclo.

“corrientes”, que se mueven con dirección al sueño profundo, o “total”, en el periodo nocturno del día que, gracias a los recuerdos recuperados, ha dejado de ser sinónimo del insomnio para convertirse en un acto reparador y de descanso.

Desde esta perspectiva, el primer plano narrativo del poema está constituido por la yuxtaposición del día, la adolescencia y la ciudad, elementos que el poeta invoca para señalar que han quedado a cierta distancia espacio-temporal; es decir, en “las afueras” del tiempo de la narración. Estos tres elementos, que han tendido a volverse naturalmente confusos debido al paso del tiempo, tienen que ser recordados y ordenados. Ese ejercicio de memoria, una actividad consciente, relacionada con la vigilia, se ha llevado a cabo mayormente durante la noche y habría sido el motivo por el que el adolescente ha experimentado cierto grado de insomnio. Sin embargo, una vez que algunos episodios han sido recuperados, disminuye la actividad intelectual y el personaje se queda finalmente dormido, lo cual no quiere decir que las funciones cerebrales se interrumpan, sino que quedan en un nivel inconsciente o “ciego”.

El segundo nivel de narración, el más extenso del poema, constituye una especie de aposición del enunciado “la noche se afianza” y puede ser utilizado para tratar de explicar cómo es que se afirma la noche en el cuerpo del adolescente. De esta manera, al leer: “hasta los cielos cada vez, contigua, / la sien late en el centro del silencio”, la imagen de “la sien” representa el pensamiento que, debido a la noche, la soledad y la quietud de la hora, tendría como proximidad y límite la esfera vital que rodea la tierra. Destaca esta referencia espacial, toda vez que alude a un plano superior, aparente e inalcanzable; en mi opinión, esto se relaciona con cierta sensación de trascendencia lograda mediante la reflexión, aunque esto no deje de ser hasta cierto punto ilusorio, sugiriendo la idea de que la conciencia, una vez abierta, no dejará de trabajar, principio que está reforzado por la

imagen de una sien latiendo, lo que proporciona una noción de vida en movimiento. Finalmente, hay que señalar la relación existente entre “cielos”, “centro” y “silencio”, debida a la aliteración e-o de estos sustantivos que, en mi lectura, subraya la interrelación entre la meta última, la ubicación inicial y la esfera de acción a que aluden estos tres términos. Dicho de otra manera, el silencio sería el medio por el cual la conciencia, el centro del individuo, puede entrar en contacto con el cielo, que le brindaría así un espacio para su realización, estableciendo una especie de fusión entre el personaje del poema y la atmósfera nocturna.

Acto seguido, se realiza una breve carta descriptiva de cierta privación: “bajo materia de rumor la ausencia / se reparte y regresa hacia los ojos, / sin sueño arriba sensitivos”. Resulta curiosa la frase “materia de rumor” para referirse a todo aquello que no está presente en ese momento, ya que establece una conexión entre la materia (entendida como la realidad primaria de que están hechas las cosas) y los rumores (ruidos vagos, sordos y continuados, percibidos a lo lejos). También es posible que la realidad de los recuerdos, “la ausencia”, a la cual se refiere la voz narradora, esté constituida por hechos “ruidosos”, o vagos e imprecisos, a los que se considera necesario ordenar para que pierdan esa imprecisión. Así, lo que ganan en exactitud dichos recuerdos está en relación directa con el insomnio, representado por los “ojos sin sueño arriba”⁴⁴ que, a su vez, tienen la virtud de excitar la sensibilidad, privilegiando el sentido de la vista, lo que probablemente quiere decir que la actividad mnemotécnica cuenta con un respaldo, una concreción, en la memoria visual. Por su parte, la asonancia e-a relaciona las palabras “materia”, “ausencia”

⁴⁴ Un aspecto sumamente desconcertante de este verso es la falta de comas para separar los tres núcleos que lo conforman, puesto que ofrece varias posibilidades de lectura: “sin sueño arriba sensitivos”, “sin sueño, arriba, sensitivos”, “sin sueño arriba, sensitivos”.

y “regresa”, subrayando la idea de éstos como factor esencial: la “materia” es “ausencia” que “regresa” en forma de recuerdos.

Hasta ahora, resulta evidente la percepción del mundo como algo impreciso, caracterizado por elementos intangibles que tienden a diluirse. Esta idea sigue presente cuando se habla de “algo / que debe de ser brisa, como un rastro / de frescura borrándose, se exhala / desde el balcón por donde entró la noche”.⁴⁵ Como se puede ver, el componente principal de este fragmento es designado mediante un pronombre indefinido, “algo”, que conlleva una idea de imprecisión o de imposibilidad de nombrar directamente un elemento. Esta perspectiva es reforzada por la construcción verbal “debe de”, que indica un grado de posibilidad. A su vez, los sustantivos “brisa”, “rastro” y “frescura” son referentes intangibles, que completan esta noción de evanescencia. Finalmente, hay que señalar que dos de las acciones descritas se oponen entre sí, tanto en el tiempo como en la dirección del movimiento: mientras la noche *entró*, ese algo que puede ser un soplo fresco *se exhala*; esto es, se despide, se lanza, sugiriendo una relación excluyente causa-efecto que, además de diferenciar tajantemente la pareja noche / brisa, señala que se trata de elementos cuya coexistencia se hace posible en el contexto del poema.

Posteriormente, la consolidación de la noche se traslada del escenario al personaje: “Su sigiloso peso de tiniebla / roza la piel exasperada, insiste”, donde se observa que, pese a su intangibilidad, la noche se convierte en un objeto pesado que “presiona” repetidamente el cuerpo cansado del adolescente insomne, usando una imagen un tanto compleja para hablar del proceso de inducción al sueño, que es el tema principal de esta sección del poema. En esta misma estrofa, se precisa el objeto de la descripción cuando se habla de “las yemas de los párpados [que se] avivan”, frase en la que, supongo, se refiere a los ojos que

⁴⁵ Nuevamente se advierte una segunda alusión al poema I de la serie,

finalmente se cierran, víctimas del cansancio; es decir, los párpados, por estar caídos estimulan aún más el sueño. Por su parte, el “sigiloso peso” puede referirse ya sea a la “brisa”, o al “rastros de frescura”, que al rozar la piel, la aviva; al avivarla, la exaspera, y de este modo impide que el adolescente se hunda en el sueño.

La descripción continúa, sin perder contacto con los ojos, aunque profundiza en los efectos del sueño en el interior del cuerpo del personaje: “y la noche se llega hasta los ojos / inquiera las inmóviles pupilas / golpea en lo más tierno que aún resiste / en el instante de ceder”,⁴⁶ en una imagen que sugiere un grado de inactividad prácticamente absoluta, la consecución del sueño profundo, indicado por la falta de movimiento de las niñas de los ojos, donde la noche representa el contacto con la realidad exterior; ese contacto, al “golpear” la conciencia del adolescente impide que se concilie el sueño. Por su parte, la antropomorfización de la noche resulta más que evidente: ¿cómo es posible que la noche pregunte? Y todavía más, ¿qué es lo que preguntaría la noche? ¿Quizás quiere saber si el adolescente duerme al fin? Esto podría explicar la violenta insistencia que “golpea” en las pupilas del durmiente, en “lo más tierno”, que hasta ese preciso momento, ese “instante”, habrían resistido al sueño, pues es justo cuando se rinden, no al sueño sino a la noche.

El poema avanza en profundidad, al mencionar que “irrumpe / cuerpo adentro, la noche, derramada / y corre despertando cavidades / detenidas, sustancias, cauces secos, / lo mismo que un torrente de mercurio, / y se disipa recorriendo el cuerpo”, en lo que constituye una representación un tanto “ambigua” de la noche, debido al símil establecido entre ella y el “torrente de mercurio”, empleado, casi exclusivamente en los termómetros, para medir el calor del cuerpo, como si con esto se sugiriera que la noche, al invadir el

⁴⁶ A partir de este momento, el poema se desvía hacia una serie de alusiones sexuales que nunca se tornan explícitas.

cuerpo, lo “calienta”, en un sentido incluso sexual. Hay también una idea de descontrol, sugerida por el adjetivo “derramada” que, además, propone algo así como la repentina y fugaz corriente crecida de un río que inunda un terreno que anteriormente estaba seco; en mi lectura, considero que es repentina, puesto que “irrumpe”, y fugaz, debido a los otros dos verbos: “corre” y “se disipa”. El recorrido de los efectos de la noche por el interior del cuerpo del personaje tiene una función renovadora, vivificante e incluso purificadora, puesto que se trata del contexto a que remite el gerundio “despertando” en su función de adverbio modal. Los elementos que reciben estos efectos son “cavidades”, “sustancias” y “cauces” que, pese a no contar con un referente específico que permita precisar a qué se está refiriendo la voz narradora, conllevan una percepción de oquedad, de algo incompleto o, mejor aún, de inactividad y ausencia, que es lo que sugieren los adjetivos “detenidas” y “secos” que, conjuntamente con los sustantivos que modifican, sugieren una idea de abandono y de ruina, situación que será modificada a partir de la consecución del sueño profundo.⁴⁷

Otro punto a destacar es el de las asonancias, de las cuales existen dos: e-a, en “llega” y “golpea”, y e-o en “tierno”, “cuerpo”, “adentro”, “secos”, “recorriendo” y, nuevamente, “cuerpo”. La primera está relacionada con dos de las acciones desarrolladas por la noche, y se enfoca en la etapa inicial del sueño y la descripción de sus efectos en los ojos del durmiente; ambos verbos refuerzan la idea de sorpresiva irrupción de los efectos de esta parte del día. El segundo grupo de asonancias tiene una función unificadora, pues reúne términos disímbolos, como “tierno” y “secos” que juntos sugieren una noción de

⁴⁷ En este punto, las alusiones sexuales iniciadas anteriormente adquieren una mayor profusión: la imagen de la noche como una corriente de mercurio que penetra el cuerpo del adolescente es bastante reveladora. Sin embargo, la deliberada ambigüedad del poema impide afirmar esto de manera tajante.

fragilidad, característica que puede ser atribuida al sueño. Por su parte, “adentro” y “recorriendo” insisten en los efectos del sueño dentro del espacio corporal, el “cuerpo”, concepto que resultaría ser el punto de unión de la totalidad de este grupo de aliteraciones: el sueño, representado por la noche, constituye un elemento sumamente frágil y breve que recorre el cuerpo del durmiente, buscando vencer su esforzada resistencia. De lo anterior se puede inferir que la noche, tiempo propicio para el sueño, sería un periodo urgentemente necesario para poder restaurar la “ruina” del cuerpo, provocada por el tiempo de la vigilia y lo que en ella sucedió: la recuperación de ciertos recuerdos y vivencias de la adolescencia.

Posteriormente, la noche se fusiona con el cuerpo del adolescente, formando una unidad prácticamente inseparable: “es ella misma cuerpo, carne, párpado / adelgazado hasta el dolor, latido / que mucha muerte insomne conmemora”, descripción en la cual se realiza una especie de resumen de sus efectos, en la gradación “cuerpo”, “carne”, “párpado”, pues creo que iría de lo general a lo particular, donde con “cuerpo” se refiere a la suma de partes diversas (el individuo que realiza funciones intelectuales como recordar), mientras que con “carne” alude al ser considerado aisladamente, en su función orgánica (relacionado con la descripción del recorrido de la noche en el interior del personaje) y con el “párpado” apuntaría a la frontera que marca la distinción entre “cuerpo” y “carne”; es decir, del individuo en sus funciones intelectuales, por un lado, y corporales, por otro. Ahora bien, el párpado es modificado por un adjetivo, “adelgazado”, que reitera en cierta medida la idea de la fragilidad del sueño, perfilada anteriormente, y con la cual se alude a la resistencia del cuerpo a conciliar el sueño, que a su vez explica que el adelgazamiento del párpado, imagen empleada para hablar del insomnio, sea algo doloroso.

La estructura sintáctica de esta estrofa permite que la siguiente oración, “latido / que mucha muerte insomne conmemora” pueda ser indistintamente atribuida a la noche o al

párpado, con lo que se estaría reiterando la fusión entre la noche y el individuo ya mencionada; sin embargo, también resulta factible considerar que dicho “latido” no sólo se vive como una muerte (debido a que su presencia, o la conciencia que el adolescente tiene de él, le impide reconciliar el sueño), sino que también le recuerda muchas otras “muertes” iguales en el pasado, con lo que el “latido” remite al golpeteo mencionado tres estrofas atrás. Mediante el golpeteo alternado del “latido”, se recuerda, se “conmemora”, las continuas noches en vela, la “mucho muerte insomne”, del adolescente, con lo que se insinúa, de manera más clara, que el sueño ha vencido la obstinada resistencia del personaje. La frase final de la sección, “forma sensible de la ausencia”, opera a manera de síntesis de la definición de la noche iniciada tres versos atrás: en esencia, la noche es la expresión perceptible y manifiesta de todo aquello que no está presente de manera concreta.

En este segundo nivel de narración, destaca la reiteración de varias ideas y de varios elementos: primero, la meditación y la reflexión como actividades trascendentes; en segundo término, un remanente romántico-simbolista en el que se observa cierto grado de simbiosis entre el adolescente y el escenario nocturno, con lo que las características de ambos se transfieren mutuamente, enriqueciendo la perspectiva que se tiene de estos dos factores. En tercer lugar, sobresale la preocupación por recuperar los recuerdos, principalmente los de tipo visual que, debido al paso del tiempo, son presentados como algo vago e impreciso que tiende a confundirse e incluso a desaparecer; esta inquietud estaría relacionada con el insomnio que habría padecido hasta este momento el protagonista del poema; una vez precisados algunos pasajes del pasado, el insomnio queda clausurado, dando lugar a lo que constituye el cuarto elemento principal: el papel de la noche en el poema. Éste es dividido en dos funciones principales: la función renovadora de sus efectos

(renueva los recuerdos y la energía corporal) y su representación como imagen sensible de todo aquello que no está presente físicamente en el momento de la narración.

Al pensar en las razones que pudo haber para dividir al poema en dos secciones principales, creo que existe la voluntad de cerrar un ciclo, existente entre los seis poemas anteriores y éste. Desde esta perspectiva, no es casual que la primera sección haya sido interrumpida luego de la frase “la noche se afianza”, que indefectiblemente remite al primer texto de la serie y que el hilo narrativo sea retomado luego de que la noche ha sido definida como “forma sensible de la ausencia”, frase con la que se explicita, en gran medida, la percepción que la voz narradora tiene de este periodo del día, no sólo en el presente poema, sino en los que lo anteceden. Por su parte, la hipótesis de un ciclo que se cierra estaría respaldada por el hecho de observar que dentro de “Las afueras” se trata prácticamente de la última ocasión en que se hace referencia a la noche. Finalmente, el punto principal que tienen en común las dos secciones del poema es el interés por recuperar determinados episodios del pasado que, debido al desgaste que experimentan ante el paso del tiempo, tenderían a confundirse; de aquí que la meditación y la reflexión ante ciertos pasajes de la infancia y de la adolescencia de la voz narradora sean una actividad en la que se busca comprender, y averiguar, una serie de acciones que había permanecido oculta hasta ese momento; es decir, el acto de recordar es considerado como una labor trascendente. En este sentido, hay tres factores principales que se ubican fuera del tiempo y del espacio de la narración del poema: el día, la adolescencia y la ciudad. En conjunto, el poema VII de “Las afueras” puede ser considerado como la etapa final de los sondeos nocturnos por el pasado de un personaje adulto que ha llegado a buen término en sus indagaciones.

VIII⁴⁸

El poema VIII de “Las afueras” es, en gran medida, una especie de punto y aparte con respecto a los textos que lo preceden. Las pruebas más evidentes de esto son, por un lado, la hora del día en la que se desarrollan las acciones, el mediodía, y, por otro, la ligera sensación de bienestar que refleja el narrador, como si acabara de completar cierta obra o de cerrar tal o cual ciclo. Como resulta evidente desde una primera lectura, la ciudad descrita en el poema es contemplada desde el exterior, desde la lejanía, en cuatro estrofas que pueden visualizarse como una aproximación cinematográfica que va de lo general a lo particular o, incluso, de lo abstracto a lo concreto, dentro de un proceso que converge en el “cadáver” de un hombre ajeno a la ciudad, y que se halla “sepultado” en un lugar muy específico.⁴⁹ A lo largo de esta descripción se advierten, entre otras, tres percepciones que la voz narradora experimenta acerca del entorno: lejanía, inaccesibilidad y la ya mencionada sensación de bienestar, que se trasladan al contexto, expuesto así como una

⁴⁸ Poema compuesto por catorce versos, de los cuales cuatro son heptasílabos, y diez, endecasílabos. Se agrupan en cuatro estrofas de tres, cuatro, cuatro y tres versos, respectivamente.

⁴⁹ Según Miguel Dalmau, en su libro *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta* (Circe, Barcelona, 2004), pp. 243-244, el poema VIII de “Las afueras” reproduce los paseos del poeta con Marcelino Someso, “un joven soldado coruñés cuya familia llevaba generaciones trabajando en la ría”, compañero sentimental de Gil de Biedma durante cierto tiempo, hacia 1952; de acuerdo con Dalmau, “los pasos les llevan junto a la tumba del general Moore [Sir John Moore. 13 de noviembre de 1761- 16 de enero de 1809. General británico que murió en la Batalla de Elviña; se encuentra enterrado en el Jardín de San Carlos, en La Coruña]”.

extensión de los sentimientos del personaje principal del poema. En mi opinión, en la consecución de estas percepciones influyen decisivamente la adjetivación y el uso de los adverbios, motivo por el cual me detendré a estudiarlos con detalle en las notas que siguen.

De esta manera, se puede ver que la primera estrofa está centrada en un elemento abstracto, el mediodía, del cual se desprenden ciertas percepciones impregnadas de duda. Así, el sustantivo inicial es modificado por una locución adverbial: “De pronto, mediodía”, con lo que se indica que ese momento del día habría llegado apresuradamente, como en un abrir y cerrar de ojos. Quizás sea debido a esta “sorpresiva” toma de conciencia del transcurrir del tiempo, que se presenta cierto grado de confusión con respecto a algunos factores: “y se olvida el camino que trajese⁵⁰ / y aquel, acaso anhelo”, confusión que puede ser observada en distintos niveles:

- 1) en la oposición entre dos verbos (“se olvida” y “trajese”), que es reforzada mediante el empleo de sendos tiempos verbales (presente de indicativo y pretérito imperfecto del subjuntivo), con lo cual la conciencia inicial de olvidar algo queda subrayada por la noción de duda a que conduce el empleo del subjuntivo en ese tiempo verbal. Lo olvidado es “el camino”, que puede ser entendido como el objetivo o la razón que habría conducido a una meditación o a cierto traslado.
- 2) Sintácticamente, el complemento directo que constituye “el camino” se convierte en una frase, puesto que se habla de “el camino que trajese”, donde creo observar la

⁵⁰ En esta construcción “se olvida el camino que trajese” creo advertir la supresión de los pronombres personales que contestarían las preguntas: ¿a quién se le olvida? ¿a quién trajese? O, incluso ¿quién trajo el camino? Siguiendo la estructura de los poemas anteriores, dichos pronombres podrían ser “me” o “nos”, dependiendo de si la voz narradora se asuma en singular o en plural: “se me olvida el camino que me trajese” o “se nos olvida el camino que nos trajese”. Líneas más adelante comento algo al respecto. También, considero que habría otra elisión: la de algún complemento circunstancial de lugar: ¿“que trajese”, a dónde? Aunque creo que en este caso se sobreentiende que se trata de “las afueras”.

supresión del pronombre que indicaría el complemento indirecto de dicho enunciado, sea *me* o *nos*, omisión que tal vez esté relacionada con la confusión provocada por la repentina llegada del mediodía.

- 3) Sin embargo, la sensación de duda no se detiene en esos aspectos, pues en el verso 3 se ve que el elemento principal, el deseo vehemente, el “anhelo”, es modificado por un adjetivo demostrativo, “aquel” (que sugiere una idea de distanciamiento espacio-temporal, que dificultaría la observación precisa de la naturaleza del “anhelo”), y por un adverbio de duda, “acaso”, con lo que se pondría en tela de juicio la consistencia de lo que muy bien pudo haber sido el objetivo inicialmente buscado.
- 4) La estructura de los versos 2 y 3 que, en primer lugar, marca una pausa en la lectura al cambiar de un verso a otro: “el camino que trajese / y aquel, acaso anhelo”, sugiriendo con esto cierto nivel de dubitación, que refuerza los efectos semánticos de la estructura adjetivo, coma, adverbio, del verso 3, comentada en el punto anterior.

En resumen, la percepción temporal es lo único seguro en esta primera estrofa. Los otros dos elementos principales son modificados por modos y tiempos verbales, adverbios y adjetivos que les confieren una buena dosis de dubitación, con lo cual se observa cierta relación entre la predominancia de elementos abstractos que indican incertidumbre y el nivel de conciencia de la voz narradora. Si se retoma la observación inicial de considerar cada estrofa como diversos momentos de una aproximación cinematográfica que enfoca paulatinamente la ciudad, puede suponerse que la profundización en las descripciones es directamente proporcional a la cercanía en la percepción del yo lírico, por lo que habría de esperarse que en la cuarta estrofa esta sensación de duda desapareciera totalmente.

Siguiendo con el poema, a la segunda estrofa corresponde un segundo nivel descriptivo. Es aquí donde resulta más clara la decisiva importancia del empleo de adjetivos y adverbios ya mencionado. Reduciendo a su expresión esencial el contenido de esta parte, vemos que la noción básica es: más allá de los puentes, sobre la tierra, la ciudad se agrupaba como un cristal. La relación entre núcleos y modificadores es tan estrecha que, incluso aquí, es imposible prescindir de algunos de ellos, como es el caso de la locución adverbial “más allá” y la preposición “sobre”, que son los ejes alrededor de los cuales giran otras dos percepciones de la voz narradora acerca de la ciudad: lejanía e inaccesibilidad. Veámoslos con detalle.

En esta sección, el núcleo es “la ciudad”, hábilmente colocada en el medio de la descripción, con lo cual se observa que desde un principio se le estaría otorgando mayor importancia a la percepción que de ella se tiene que al objeto en sí pues, según se ve, está enmarcada por dos observaciones iniciales, “más allá de los altos / puentes” y “sobre la tierra prometida”, y dos finales, “la ciudad cegadora se agrupaba” y “lo mismo que un cristal innumerable”. En la primera de ellas, el núcleo, “puentes”, es doblemente modificado por una locución adverbial, “más allá”, y por un adjetivo, “altos”. Los puentes son una construcción aérea que sirve para unir dos puntos; por lo mismo, dicha imagen conlleva nociones tanto de lejanía como de inaccesibilidad con respecto al espacio que franquean. Al ser modificados por el adjetivo “altos”, se subrayan las percepciones señaladas con anterioridad, principalmente la de inaccesibilidad. Por si fuera poco, el adverbio “allá” indica un lugar poco circunscrito o indeterminado, cuya significación es ampliada mediante el símil, con lo que, además de señalar la distancia entre el espectador y el objeto observado, se sugiere que la lejanía puede ser también de tipo afectivo.

La segunda frase, “sobre la tierra prometida”, al comenzar con una preposición, además de continuar con la idea de altura iniciada con los puentes, propone cierta noción de dominio y de superioridad. También, al emplear el adjetivo “prometida” para referirse a la tierra, ésta adquiere connotaciones bíblicas; por lo mismo, la tierra es presentada como un espacio que se puede ver desde la lejanía, pero al cual nunca se podrá acceder físicamente, con lo que termina por reforzarse la percepción del espacio urbano como algo que, además de estar a cierta distancia, es un sitio inaccesible.

Las otras dos frases invierten en buena medida el orden causa-efecto,⁵¹ presentando éste en primer término: “la ciudad cegadora se agrupaba”, y postergando la razón por la que la vista de la ciudad resulta deslumbrante: “lo mismo que un cristal innumerable”, frase con la que se sugiere que el espacio urbano es contemplado desde una distancia tal que permite verlo como un extenso cuerpo vítreo, agrupado, que refleja la luz solar. Sin embargo, y para los fines de mi lectura, la referencia al cristal no es casual, ya que éste estaría estrechamente relacionado con la idea de inaccesibilidad que se ha venido reiterando en esta estrofa, pues aunque generalmente un cristal permite ver lo que hay detrás de él, impide un contacto directo con lo observado, más en este caso, donde la panorámica de la ciudad como una superficie de cristal, es tan vasta como cegadora, con lo que incluso la posibilidad de acceder visualmente al ámbito urbano queda cancelada y, con ella, la de poder seguir describiéndola, al menos desde esa perspectiva, lo que redondea la percepción de la ciudad como un espacio muy lejano y al que no se puede tener acceso físico.

La siguiente estrofa enfoca la ciudad desde un ángulo distinto y más cercano, al centrarse en los jardines que señalan sus límites, estableciendo una especie de frontera entre

⁵¹ Aunque la luz del mediodía, causante del enceguedor brillo de la ciudad, habría sido aludida desde el primer verso, necesita de una nueva mención, quizás para reforzar la idea de este efecto.

el interior y el exterior de la mancha urbana. Se trata de “jardines levantados / sobre la dura margen de rompientes”, de “jardines intramuros recogándose”, donde la repetición del sustantivo sugiere, por un lado, la abundancia de la vegetación. En la primera frase, el adjetivo “levantados” cumple con dos objetivos, siendo el primero el de indicar que son jardines hechos por el ser humano y, el segundo, sugerir cierta altura del follaje con respecto al sitio en el que se halla plantado, aspectos que son explicitados por el resto de la estructura oracional, “sobre la dura margen de rompientes”, entendido este último término como una construcción artificial, los “intramuros”, que los contienen. El empleo del verbo “recoger” en gerundio, además de funcionar como adverbio modal, le confiere cierto dinamismo al cuadro, al mismo tiempo que prepara el camino para la parte final de esta tercera descripción, que es donde radica la idea central de la estrofa.

“Asomaban follajes hacia el mar” es una oración en la que se hace referencia a una tendencia natural a traspasar los límites, pues aunque los jardines se encuentran claramente delimitados por un margen, la vegetación lo rebasa, sugiriendo una imagen de continua movilidad, de cierta inestabilidad entre la demarcación artificial y una natural propensión al entrecruzamiento, como si se insinuara que cualquier noción de superioridad, aludida anteriormente varias veces, conlleva una idea de inferioridad. Así, considero que la intención principal de esta estrofa es la de proponer el desbordamiento de ciertos límites, de un ir y venir entre dos espacios o entre dos elementos, lo que pondría en tela de juicio las dos ideas expuestas en los versos 4-7, situación que será resuelta en las tres líneas finales del poema.

La estrofa final explicita en gran medida el objetivo de esta descripción de la ciudad, que es, simple y llanamente, precisar que allí, bajo los limítrofes jardines de la ciudad, yace un cadáver. Sin embargo, siguiendo la propuesta inicial de que los adjetivos y

los adverbios, junto con otros modificadores, cambian sustancialmente el sentido de las cosas, se puede ver que no se trata de cualquier cadáver,⁵² sino de uno muy particular.

“Allí, bajo los nobles eucaliptos / [...] / descansa en paz el extranjero muerto”. El adverbio inicial, además de precisar un sitio, indica cierta proximidad y entra en oposición con el “más allá” con que comienza la segunda estrofa. Por su parte, la preposición “bajo”, establece un nexo con su antónimo, mencionado en las dos estrofas anteriores, completando la idea de subordinación sugerida por este último. Inicialmente, sorprende un poco el adjetivo “nobles” con que son modificados los árboles pues, además de singularizarlos, la expresión puede interpretarse como una prosopopeya y como una metonimia: la nobleza es una característica no tanto de los eucaliptos, como del extranjero que yace bajo ellos. Esta fusión quedaría explicada en el penúltimo verso, “ya casi piel, de tierna, la corteza”, donde se realiza una especie de fusión entre los atributos humanos y los vegetales: la corteza es “casi piel” debido a su suavidad, al tiempo que se sugiere que la dermis del cadáver contribuirá paulatinamente a la formación del tronco del árbol. Esta percepción es expresada incluso en el plano fonético, debido a la aliteración e-a de “tierna” y “corteza”, términos que, al unirse, forman una paradoja, que estaría en relación, a su vez, con la idea de desbordamiento sugerida en la estrofa anterior.

Por su parte, “el extranjero”, que es el núcleo de la oración del verso final de este poema, al estar muerto, “descansa en paz”. Sin embargo, considero que, pese a su sencillez aparente, este verso tiene mayor profundidad de la que pudiera pensarse inicialmente. En primer término, conviene preguntarse ¿quién es el extranjero? ¿Por qué “el” y no “un”? ¿A qué se debe el empleo del artículo definido en lugar del indefinido? Si por extranjero

⁵² Incluso puede proponerse que no se trata de un cadáver real, sino de una referencia simbólica, como propongo más adelante.

entendemos que se hace mención de alguien que pertenece a otro país distinto al cual se encuentra, podemos suponer que se trata de una persona que se halla *fuera* de su lugar natal. Al usar el artículo definido, se particulariza la identidad del sustantivo al cual modifica: no se trata de cualquier sujeto, sino de uno en particular. En el caso del poema que ahora nos ocupa, puede inferirse que el extranjero es el personaje de los siete poemas previos de “Las afueras” (ya que es un sujeto que se encuentra al margen, fuera de su lugar de origen). Esto da lugar a otro interrogante: ¿por qué se habla de él como un muerto? ¿Por qué se le concede tanta importancia a este hecho?⁵³

Al inicio de estos comentarios, mencioné que la sección VIII de estos textos constituye una especie de punto y aparte con respecto a los escritos que lo preceden y creo que aquí se encuentra una explicación mayor de esa idea: el recorrido por el pasado de ese personaje llegó a su fin con el poema VII, al haber conciliado el sueño. El proceso indagatorio por su memoria personal lo habría modificado de tal manera que, además de marcar un antes y un después de su experiencia, ha dado lugar, si no a un nuevo ser, sí a otro distinto. Al haber asimilado su pasado, habría muerto simbólicamente, razón por la cual podría ahora descansar en paz.

A lo largo de estos 14 versos divididos en cuatro estrofas se pudo observar que el paulatino y fragmentado acercamiento a la ciudad es directamente proporcional al cambio entre la incertidumbre inicial y la certeza final. La descripción, sencilla en esencia, es ampliamente matizada y alterada por el empleo de diversos tipos de modificadores, entre los cuales destacan los adjetivos y los complementos circunstanciales; en conjunto, éstos permiten apreciar la percepción que la voz narradora tiene de su objeto de descripción: lo

⁵³ Esta importancia es perceptible incluso en el nivel fonético: la asonancia e-o entre “extranjero” y “muerto” la estaría subrayando.

que es aparentemente inaccesible y limitado puede ser trascendentalmente desarrollado, en búsqueda de una enriquecedora interacción entre el sujeto y lo otro.

IX⁵⁴

El poema IX de “Las afueras” tiene relación con otros dos anteriores de la misma serie, el V y el VI, ya que en estos tres textos se observa una relación yo-tú, en la que la identidad de este último no es precisada. Sin embargo, si en los dos casos previos el yo exponía lo que podría suceder al concretarse un encuentro con el tú, en el caso que ahora nos ocupa se sugiere que eso pudo no haber sucedido, o bien, que hubo una especie de encuentro que no resultó satisfactorio, lo cual se deduce del tono de indignación que expresa la voz narradora al referir que el “tú” se cruzó con ella, sin establecer contacto en ese momento; al mismo tiempo, se proponen algunas de las causas que pudieron haber conducido a ese resultado; entre algunas otras, destacan dos: la vista, entendida como la forma principal en la que el yo se enlaza con el mundo, y el tema de la transitoriedad de las cosas. Esta perspectiva produce un poema en el que, como ya se señaló, predomina un tono de indignación, siendo éste el punto que por ahora ha llamado más mi atención, por lo que en los siguientes comentarios analizaré los elementos de los cuales se vale Gil de Biedma para conseguir este efecto.

⁵⁴ Poema compuesto por 11 versos, divididos en cinco estrofas de dos, dos, tres, dos y dos versos. En éstos predominan los endecasílabos (cinco), seguidos por los heptasílabos (tres), pentasílabos, tetrasílabos y trisílabos (uno en cada caso).

El poema inicia con una pregunta: “¿Fue posible que yo no te supiera / cerca de mí, perdido en las miradas?”, donde la frase inicial, “¿Fue posible...?”, al formar parte de una interrogación, introduce una nota de duda, de incredulidad. Esta percepción es reforzada por la expresión “que yo no te supiera”, que sugiere cierto estado de ofuscación, y en la que se introduce a los protagonistas del poema. La inclusión del “yo”, que podría haber sido omitido sin mayor problema, enfoca la atención del lector en la primera persona del singular, la voz narradora, a la vez que apunta a un nivel de separación entre los dos personajes. Este tono de incredulidad es subrayado por la separación de los dos versos y por la presencia de la locución prepositiva “cerca de mí”, junto a mí, que muestra una cercanía extrema, física, entre los dos sujetos, pese a la cual el yo no se entera de la presencia del tú, con lo que la idea de ofuscación presentada en el verso anterior se magnifica. Una posible razón de esto se ofrece en seguida: alguien se halla “perdido en las miradas”, sin objeto determinado al aplicar la vista sobre algo, acción en la que tanto el yo como el tú podrían ser indistintamente tanto sujetos como objetos porque, si bien es cierto que el adjetivo modifica principalmente al yo, la construcción de la frase no excluye que afecte también al tú. La referencia a “las miradas” explicita la forma en la que el yo establece su conocimiento de las cosas, aunque éste sea un tanto confuso.

El cambio de estrofa indica también un ligero cambio de asunto: centra la atención ya no en un sentimiento de incredulidad, sino en la mirada: “Los ojos me dolían de esperar”, donde el verbo remite a la expectación desarrollada en los poemas V y VI, mientras que se menciona que los ojos experimentan aflicción y molestia, con lo que se sugiere que la espera ha sido excesiva, así como que la atención hubiera estado enfocada en el sentido de la vista, dando lugar a una paradoja entre este verso y los dos anteriores, pues, sabemos, el sujeto no se percató de que la otra persona estaba a su lado, sugiriendo algún

trastorno en el sentido de la vista. Por su parte, la noción de prolongada espera da lugar a otra percepción: la transitoriedad de las cosas. El verso que sigue no puede ser más claro: “Pasaste”, que debe ser primeramente entendido en su sentido de movimiento, como el traslado de un sitio a otro, aunque también admite un significado de transformación, preparando el terreno para lo que se expondrá en la cuarta estrofa, indicando con estas dos acepciones la ya mencionada percepción de transitoriedad: el paso del tiempo invariablemente termina por modificarlo todo. La acción de pasar también sugiere la fugaz presencia del otro.

La tercera estrofa, al ser la que contiene más versos, llama la atención por esta característica, además de que confiere un sentimiento de ilusión al desarrollarse dentro del terreno de las posibilidades (señalado por el empleo del condicional con que abre la estrofa y con el sintagma “me hubieras revelado”, que indica el origen o la causa para algo sucedido en el pasado): “¡Si apareciendo entonces / me hubieras revelado / las lindes del país en que habitabas!”. Se puede ver que los verbos “apareciendo” y “me hubieras revelado”, comparten una idea de manifestación; esto es, de hallar lo que estaba oculto o perdido, en la que la *aparición* del otro, de lo otro, es entendida como *revelación*, al tiempo que ambos términos remiten más directamente al poema VI. ¿Qué es lo que se espera conocer, qué tan trascendente puede llegar a ser ese hallazgo para que se hable de él en esos términos? El mismo narrador se encarga de explicarlo: “las lindes del país en que habitabas”; es decir, los límites del territorio (no necesariamente un país, como propongo casi en seguida) ocupado por la persona del otro. La inclusión del término “país” pareciera estar fuera de lugar y por esto mismo atrae la atención del lector pues, se puede ver, se habla “del país en que habitabas” y no del país al que pertenecía la otra persona, con lo cual remite y puede establecer una conexión entre esta idea y la del “extranjero muerto” que

descansa en paz del poema inmediatamente anterior, complementando y clarificando las dos imágenes.

Así, la estructura de esta estrofa resulta ser muy importante para comprender mejor el tono de indignación en el poema: hasta determinado momento y durante largo tiempo, el yo estuvo esperando la llegada de alguien que le revelara una verdad oculta. Como eso nunca ocurre, la voz narradora parece iniciar una explicación de lo que le pudo haber sucedido de haber aparecido la otra persona: habría podido obtener cierto conocimiento acerca del otro. Sin embargo, el discurso es interrumpido y de esta manera se omite la segunda parte de la que lógicamente consta toda construcción verbal condicional; es decir, se menciona solamente la causa, mas no sus efectos. La suspensión de la idea, junto con el uso de los signos de admiración, sugiere cierto nivel emotivo y, al prescindir de cualquier intento de enumeración de las secuelas de la aparición del otro, el poema gana en intensidad al llevar al lector a preguntarse acerca de lo que podría haber sucedido, confiriendo al poema un tono de contenida exaltación.

“Pero pasaste / como un Dios destruido”: aunque el otro haya aparecido, no permanece con el yo, sino que sigue su camino y es apreciado como una deidad deshecha, en ruinas. Son dos aspectos los que sobresalen en estos versos: la repetición del verbo “pasar” y la imagen del otro como una deidad demolida, arruinada. En el primer caso, la cercanía entre los dos versos permite clasificarlos como una anáfora que, por un lado, reitera la percepción de la transitoriedad de las cosas que tiene la voz narradora, mientras que, por otro, matiza la diferencia entre dos tiempos de la narración: si en el primer caso se pudo haber pensado que el verbo “pasar” se refería a la llegada del otro, con una fuerte posibilidad de permanencia, la segunda repetición deja en claro que el otro no llegó para quedarse, que su sitio no estaba junto al yo. Por otra parte, la comparación del otro con una

deidad en ruinas es bastante significativa y explicaría en gran medida por qué no se concreta la unión entre los dos personajes. La lógica indica que de un dios hay que esperar sólo acciones positivas: amor, protección, seguridad, consuelo, compañía, entre muchas otras; una deidad que se encuentra destruida, arruinada, sugiere que no cumple con las características mencionadas, motivo por el que sería considerada como falta de actualidad y vigencia, pese a insinuar que en algún momento dado cubrió dichas necesidades, por lo que esta depreciación explicaría por qué el otro no se quedó con el yo, a la vez que subraya la idea de la acción de “pasar” como un efecto del devenir temporal.

La estrofa final menciona el resultado del paso del otro y del tiempo: “Sola, después, de lo negro surgía / tu mirada”; es decir, una vez que el yo acepta que el otro pasó sin quedarse, se percata de cierta situación: la soledad del tú, que es la idea alrededor de la cual se estructuran los dos versos. Al comenzar el verso con el adjetivo “sola”, le confiere una gran importancia a la unicidad, a la separación, a la falta de compañía, a la desprotección y al desamparo en que se encuentra el otro, que es representado por su mirada. No es la primera vez que aparece este sustantivo, ya que también es mencionado en el segundo verso del poema; sin embargo, en aquella ocasión aparece en plural y ahora es significativamente singularizado, con la obvia intención de que interactúe con su modificador directo y se refuerce la percepción de soledad que tiene el yo con respecto al tú. Esta apreciación no es fortuita, como lo explica el adverbio de tiempo, “después”, que señala una línea divisoria entre dos momentos (el paso del otro, constituido por la probabilidad de su aparición y su partida) y en el que se engloba lo expuesto en los nueve versos anteriores. La mirada solitaria se alzaba, brotaba, aparecía, se manifestaba, “surgía” (en un tiempo verbal que remite a una gran amplitud temporal) desde un fondo falto de todo

color, “negro”, con el que se alude a cierta tristeza y a cierta melancolía, a una noción de infelicidad y desventura, propiciadas por la falta de capacidad para relacionarse con el yo.

Pese a lo abrumador de los dos versos finales, el tono dista de ser amargo, aunque no por ello deja de transmitir un ambiente de indignación, obtenido, en gran medida, creo yo, al enmarcar el texto en el terreno de las posibilidades, tanto en el inicio (“¿Fue posible...?”) como en la parte central (“¡Si apareciendo entonces...!”), que me llevan a proponer que es factible que las primeras cuatro estrofas sean un intento de explicar la *posible* soledad tanto del yo como del tú en la mirada del otro. Remarco el sentido de posibilidad basándome en el hecho de que la voz narradora del poema nunca entra en contacto directo con la persona del otro y ni siquiera parece estar seguro de su aparición. De esto, se puede inferir que, al no ser definida la identidad del tú, su mirada podría ser la de cualquier otra persona, significando muy probablemente que lo trascendental para el yo sería el encuentro con todo aquel que no fuera él mismo.

X⁵⁵

Desde un punto de vista estructural, es perceptible la intención de Jaime Gil de Biedma de establecer una relación entre este poema X y los poemas IV y VII de “Las afueras”. En los dos últimos, ya se ha visto, la voz narradora realiza un recorrido por dos etapas previas de su vida: la infancia y la adolescencia. El texto X de la serie, narrado desde un tiempo presente, se enfoca en la descripción de un invernal paseo vespertino que sutilmente se transforma en el intento de bordear algunos recuerdos en los que se alude en gran medida al desarrollo de la sección IV de la serie. De los veinticinco versos que forman el poema, dieciséis describen el momento y el escenario de la enunciación, seis perfilan algunas memorias y tres se enfocan en el deseo de recordar. Debido a esta disposición, la parte central del poema se enfoca en lo que pudiera considerarse como la composición del escenario, de la que creo que depende en gran medida el desarrollo del texto. Por esto mismo, me interesa estudiar con detalle los elementos de esa primera sección, para identificarlos y ver cómo es que influyen en crear la disposición afectiva que desemboca en la intención rememorativa.

⁵⁵ Poema compuesto por 24 versos endecasílabos, divididos en siete tercetos (1-6 y 8) y un “cuarteto” (el verso final del séptimo terceto se divide en dos líneas de cuatro y siete sílabas, respectivamente).

El poema comienza describiendo la llegada a cierto lugar: “Nos acogen las calles conocidas / y la tarde empezada”, donde gran parte de la atmósfera que predominará en el poema es expresada por el verbo “acoger” (recibir con un sentimiento o una manifestación especial la aparición de alguien, al mismo tiempo que denota protección, amparo y aceptación) y por el adjetivo “conocidas” (reconocidas, experimentadas, sentidas) con que se modifica “las calles” lo cual, dicho con otras palabras, expresa un recibimiento especialmente emotivo, para los protagonistas del poema, en un lugar por el cual ya se ha transitado o incluso vivido, lo que también transmite una idea de regreso, quizás con características rituales. Lo anterior se refiere principalmente al espacio y a la percepción que la voz narradora del poema tiene de su llegada. Después, se hace una referencia al tiempo: “y la tarde empezada”; es decir, el lapso comprendido entre el mediodía y el anochecer y que, en el contexto de “Las afueras”, se ha revelado ya como un periodo propicio para la reflexión y la introspección. También es probable que con este sustantivo se aluda simbólicamente a la adolescencia, entendida como el periodo de vida que abarca desde el final de la infancia hasta el comienzo de la edad adulta, debido a que la tarde, tomada en el sentido que le confiero líneas atrás, es la plenitud del día, así como la adolescencia puede representar esto mismo con respecto a la vida. Además, resulta conveniente destacar la aliteración a-e entre los dos sustantivos de esta oración, “calles” y “tardes”, pues mediante este rasgo se señala cierta cercanía entre ambos, fusionándolos y permitiendo interrelacionar los modificadores atribuidos inicialmente a uno o a otro, al mismo tiempo que esboza una percepción de unidad entre ambos y que posteriormente será atribuida a otros componentes.

Junto con las calles y la tarde, o más bien, fundido con ellas, existe otro elemento que participa en el recibimiento a quienes regresan: “los cansados castaños cuyas hojas,

obedientes, / ruedan bajo los pies del que regresa, / preceden, acompañan nuestro paso”. Se trata de una descripción que remite a la imagen de una arboleda que, más que ser cualquier componente del escenario, es percibida como otro personaje al atribuirle características humanas, como el cansancio, la obediencia y la compañía, que muy bien pueden resumir el estado anímico de la voz narradora que, al recurrir a este procedimiento, estaría buscando prolongar en el escenario sus sentimientos y percepciones, en una actitud con remanentes romántico-simbolistas, mientras que perfila y refuerza la percepción de unidad iniciada anteriormente. Con la frase “los cansados castaños” se hace referencia tanto a la antigüedad de los árboles, así como al hecho de que éstos declinan, o decaen, como si estuvieran a punto de concluir su ciclo vital; la aliteración c-a-s-a-o entre el adjetivo y el sustantivo refuerza este aspecto, desde el nivel fonético,.

En estos versos, la descripción va de lo general a lo particular; así, de los castaños, la atención se traslada a sus “obedientes” hojas, adjetivo que alude al cumplimiento de la voluntad de alguien y que lleva a preguntarse ante qué o ante quién serían “obedientes” las hojas y en qué consistiría esa sumisión, interrogante al cual se ofrece como posible respuesta el cumplimiento de una función natural; es decir, la caída de las hojas, con la que se estaría haciendo referencia al paso del tiempo: el verano, el periodo en el cual se han desarrollado los poemas anteriores de la serie, está llegando a su fin, anunciando el otoño y, como se verá al final del poema, al invierno: al paso del tiempo. Las hojas caídas “ruedan bajo los pies del que regresa”; son tantas que forman una especie de alfombra por la que transitan la voz narradora y alguien más. Al mencionar que las hojas “ruedan”, se sugiere que éstas caen o dan vueltas alrededor de un eje, al tiempo que se insinúa que, dentro de esta visión circular o cíclica de la vida, las hojas no cuentan con una colocación fija o precisa, situación que aplica por igual a los personajes humanos del poema que, por el

hecho de regresar, compartirían estas características con las hojas. Fonéticamente, este verso está enmarcado por la aliteración r-e-a entre los verbos “ruedan” y “regresa”, con lo que quedan todavía más claras las ideas de circularidad y retorno.

Las acciones de las hojas no terminan aquí, ya que también “preceden, acompañan nuestro paso”. El primer verbo, preceder, contiene la noción de adelantarse, ya sea en el tiempo, en el orden o en el lugar, con lo cual puede decirse que con esta acción se sintetiza la idea de unidad tiempo-espacio-personajes perfilada con anterioridad y que, si bien habla de un adelantarse, es matizada al incluir el verbo “acompañar”, que se refiere a una percepción de coexistencia entre todos los elementos hasta ahora mencionados. De esta manera, resulta perceptible cierta sensación de retorno --en la cual se mezclan también sentimientos de cansancio, de resignación e incluso de sumisión ante lo inevitable--, a un determinado lugar, y de fuerte unidad con éste, obtenida principalmente mediante la adjetivación, los verbos y las aliteraciones.

La siguiente sección del poema se refiere al tránsito de la voz narradora y sus acompañantes por las calles de la población a la que vuelven, a la vez que ofrece cierta dificultad debida a la dislocación de la sintaxis: el sujeto de la oración es esencialmente tácito y la descripción de las acciones comienza por un complemento circunstancial de lugar. En mi opinión, esto es una acción premeditada por parte del poeta, quien busca que el paso de una sección a otra no resulte muy brusco, al tiempo que posterga la aparición del adjetivo que funciona a manera de sujeto, debido a que esta partícula gramatical contiene una noción clave para el poema y desde ese momento se convierte en la directriz a seguir. Detengámonos en comentar este punto:

Interrumpiendo entre la muchedumbre

de los que en cada instante se suceden
bajo la prematura opacidad
del cielo que converge hacia su término,

olvidadizos desfilamos, calle
de la llegada arriba.

La colocación inicial del verbo “interrumpir” y la referencia a “la muchedumbre” están en relación muy estrecha con la sección precedente: en el verso inmediatamente anterior se emplearon dos verbos, de los que el segundo matiza al primero, razón por la cual no sorprende la lectura de una acción que se refiere a cortar la continuidad de una cosa en el lugar o en el tiempo, lo que explicita en gran medida el cambio de tema, al tiempo que forma parte de lo que es una nueva sección. Por su parte, “la muchedumbre” se puede relacionar con las hojas de los castaños, a la vez que introduce muy sutilmente el cambio de perspectiva de la voz narradora, que comenzó hablando del espacio, del tiempo y de los árboles, para posteriormente interrumpir lo que pudiera haber sido considerado como la descripción de un paisaje e introducir un nuevo elemento: una multitud de personas que, si bien es factible se pueda encontrar en un escenario campestre, apunta a un entorno urbano, como se encarga de señalar en el verso siguiente: “la muchedumbre / de los que en cada instante se suceden”, en el que se alude a las aglomeraciones y la velocidad propias de una ciudad, donde no deja de destacar cómo es que se refiere a una ubicación urbana sin emplear referentes topográficos.

Avanzando en la descripción y en el tiempo, se puede ver que la apresurada muchedumbre transita “bajo la prematura opacidad / del cielo que converge hacia su

término”, versos cuya dicción remite a la poesía de Jorge Guillén. Al mencionar que el cielo se empieza a oscurecer *antes* de tiempo, se alude al imperceptible paso de las horas, precisando la referencia inicial a “la tarde empezada”, a la vez que indica que si bien es posible que el recorrido por “las calles conocidas” pudo haber empezado alrededor del mediodía, ahora la noche está por llegar, descripción que es reforzada por la referencia al mismo cielo que desemboca en su término; es decir, en el horizonte, que es donde sería más fácil contemplar los efectos ya sea del amanecer o del atardecer.

Es en este escenario y en este tiempo del día en el que los acompañantes de la voz narradora y ésta, según se nos señala, “olvidadizos desfilamos”. La supresión del pronombre y el empleo del adjetivo no son nada casual y centran la atención del lector en el hecho de dejar de tener en la memoria lo que se tenía o se debía tener, y con esto introduce cierta sensación de pérdida ante determinada situación. El verbo tampoco deja de ser significativo: “desfilar”, marchar en fila, uno tras otro, en sucesión, puesto que contiene también una connotación militar. ¿A qué obedece esto? En mi opinión, es muy probable que esté haciendo una primera alusión no al presente, sino al pasado remoto en la historia personal; es decir, a la infancia de la voz narradora y sus acompañantes, que se habría desarrollado en el tiempo de la guerra civil, o bien, puede tratarse de una alusión al servicio militar que Gil de Biedma tuvo que hacer a principios de los años 50. Y es precisamente la infancia, el campo en que se desarrollará el poema unos cuantos versos más adelante. Ese “desfile” toma lugar “calle / de la llegada arriba”, que trasluce una percepción de ascenso, como si con el hecho de subir se estuviera insinuando que desde las alturas se tendría una mejor percepción de las cosas.

Es desde ese nivel que “Cada cual / se asoma a sus cuarteles solitarios”, versos donde desaparece todavía más el “nosotros” al ser sustituido por el pronombre “cada cual”,

cuya función sería la de designar separadamente a una persona con relación a las otras. Esta separación, al parecer insignificante, tendrá una decisiva relevancia en la siguiente sección del poema y por ahora esboza la suma de individuos por la que está constituida la primera persona del plural en la que se ha congregado a los personajes del poema, justo hasta este momento. La acción desarrollada por cada uno de los personajes es similar en un principio: asomar, sacar o mostrar alguna cosa por una abertura o por detrás de alguna parte. ¿Qué es lo mostrado? Los “cuarteles solitarios”: cada una de las partes iguales en que se divide un todo, o bien, los edificios destinados para el alojamiento de la tropa, en lo que constituye una segunda alusión de índole militar y su significado de infancia, al referirse a los juegos infantiles. Por su parte, esos espacios se hallan desiertos, vacíos, con lo que el adjetivo podría auxiliar la explicación de la división del “nosotros” en “cada cual”. Así, los “cuarteles solitarios”, puestos en relación con el “desfile” y la toma de perspectiva, estarían haciendo mención de ciertos escenarios individuales, privados, que serían, también, una especie de metáfora para hablar del pasado, de los recuerdos que tienden a caer en el olvido, de la mitificación personal de un periodo determinado.

Por primera vez en el poema, el cambio de estrofa señala también un cambio de sección: la oración inicial “Estos fuimos nosotros” es, como se ve en seguida, un intento por definir algo y no un resultado, por lo cual es de esperar que en los versos siguientes se desarrolle una explicación. El factor principal de ésta consiste en traer a la memoria una serie de cosas; es decir, en el hecho de recordar: “¿Recordáis?”, pregunta la voz narradora, empleando un verbo, un tiempo y una persona que indefectiblemente remite al cuarto poema de “Las afueras”. Otra manera de hacer la misma pregunta sería: “¿Tenéis presente?”, en una construcción en la que no deja de intrigar el cambio de persona, pues del “nosotros” que había sido el sujeto del poema hasta este momento, súbitamente se cambia a

un “vosotros”, señalando una distinción entre la voz narradora y sus posibles acompañantes, separación que también permite suponer que aquella sí tiene relativamente presente una serie de acciones pasadas y que el hecho de interrogar a sus acompañantes llevaría la intención de validar ciertos recuerdos que, al pertenecer a una colectividad, lógicamente tendrían un mayor grado de verdad. Dichos recuerdos están claramente divididos en cinco elementos, de los cuales, los tres últimos sostienen una relación muy estrecha con ciertos pasajes del ya mencionado poema IV de la serie. Veamos atentamente cada uno de ellos.

En primer término, se habla de “la destreza del vuelo de las aves”, una estampa que alude a un paisaje campestre, ubicada en un plano superior, centrada en el sentido de la vista. De esta acción realizada en el aire, le interesa a la voz narradora la habilidad y la propiedad con que se efectúa ese vuelo. Un segundo recuerdo es, simple y llanamente, “el júbilo”; esto es, una viva alegría manifestada con signos exteriores. Puede suponerse que esta felicidad podría estar motivada por la contemplación del cuadro anterior, aunque también puede tratarse de una conexión entre la visión de las aves volando y el tercer elemento recordado, “los juegos peligrosos / allá en el fondo del jardín” donde, además de referirse a una situación que despierta la alegría, resulta bastante clara la referencia al poema IV, pues ahí se habla del “pozo peligroso / allá en el fondo del jardín”, estableciendo una similitud entre ambas construcciones gramaticales, de la cual se puede deducir que uno de los juegos desarrollados en ese escenario consistía en el riesgoso acto de asomarse al pozo.⁵⁶ En cuarto lugar aparece “el grito / bajo el cielo más alto que el follaje”, en el que también creo observar una nueva alusión al poema IV, que sirve para comprender por qué

⁵⁶ Desde el “¿Recordáis?” con que inicia esta sección, las referencias implícitas al poema IV se repiten en varias ocasiones. Por esto mismo, más adelante, después de las conclusiones de mis comentarios al poema X, me pongo a observar más detenidamente algunos de estos paralelismos.

se habla ahí de “un súbito silencio [que] descendió / sobre el mundo”, pues el paralelismo entre los dos poemas permite presuponer una relación causa-efecto respectivamente distribuida en las secciones X y IV.⁵⁷ Por su parte, la asonancia a-o entre “bajo” y “alto” provoca en el lector una sensación opresiva, como si el grito hubiera sido causado por una situación idéntica en ambos poemas. El quinto y último elemento recordado es “la muerte atisbada que espejea”; es decir, se vislumbra una imagen reluciente que funciona a manera de espejo y a la cual se representa, curiosamente, como la muerte. Esto remite una vez más al poema IV, pues ahí, en el agua destellante del fondo del pozo, acota la voz narradora, “escrita vimos nuestra imagen”.

Sin embargo, todo parece indicar que, pese a su aparente precisión, estos recuerdos podrían ser una ficción, o bien, pueden pertenecer no a la colectividad formada por el “vosotros” a quien se dirige la pregunta, sino que es muy probable que pertenezca a uno sólo de sus miembros: la voz narradora de éste y los otros poemas de la serie. Esto puede deducirse de la casi imperceptible mutación entre el “nosotros” inicial, el “vosotros” con que se interroga a un grupo de personas y la tercera persona del singular con función de apóstrofe de los versos siguientes: “¡Si por lo menos alguien recordara, / si alguien súbitamente acometido recordara...!”. Como se puede ver, todo parte de una posibilidad, indicada por el uso reiterado del condicional, que indica la dependencia entre uno o varios elementos; es decir, se plantea la potencialidad de que las evocaciones anteriormente mencionadas pertenezcan a quien tenga la capacidad de traerlas a la memoria. Sin embargo, la actualización de dichos eventos se antoja un tanto imposible, o excepcional, debido a la frase “por lo menos”, percepción que es reforzada por la presencia del pronombre

⁵⁷ Esto resulta ser muy importante porque permite plantear una hipótesis: algunos de los poemas de “Las afueras” sostienen una relación intratextual (literal o tácita) tan estrecha que pueden funcionar como vasos comunicantes.

indefinido “alguien”, que a su vez sugiere que muy bien puede tratarse de un recuerdo colectivo. También puede observarse que la sensación de posibilidad es enfatizada por el verbo “recordar”, en pretérito imperfecto del subjuntivo, que denota un matiz de duda y de deseo. Por su parte, la idea principal de estos versos, si alguien recordara, es repetida en dos ocasiones, con lo cual se puede observar más fácilmente el interés, la necesidad o incluso la urgencia de que quien quiera que sea actualice ciertos hechos. Asimismo, es importante señalar que esta reiteración es matizada por frases como “por lo menos” y “súbitamente acometido” que, puestas en relación, hacen mención, en primer término, del ya mencionado carácter de excepcionalidad y, en segundo lugar, a la posible y repentina aparición de tales recuerdos. Finalmente, tanto la repetición, como los dos matices que contiene y la ruptura en el hilo discursivo, señalada por la división del verso 21 en dos líneas, le otorgan un fuerte carácter reflexivo a este apartado.

De las zonas de la rememoración y de las posibilidades, la voz narradora se traslada nuevamente al presente, haciendo uso de una imagen un tanto enigmática: “La luz usada deja / polvo de mariposa entre los dedos”, donde el adjetivo empleado para referirse a la luz, “usada”, establece una relación fonética con la posibilidad de recordar, mencionada en la parte inmediatamente anterior, debido a la aliteración a-a, a partir de la cual se puede suponer que con “luz usada” se está refiriendo a los recuerdos que, al permanecer intactos, debido a que no se menciona si hubo alguien que los haya podido aprehender, dejarían algunos vestigios (cenizas, polvo), en la memoria del personaje, o de los personajes, aludidos mediante el “nosotros”; es decir, con el sintagma “polvo de mariposa entre los dedos” se estaría haciendo referencia a las huellas de las vivencias enumeradas con anterioridad. Junto con el polvo, que denota la idea de abandono, de olvido, la atención de la voz narradora se centra también en el “gran viento que recorre la calzada”, con lo que el

poema adquiere cierta estructura circular, puesto que la imagen de la calzada remite a “las calles conocidas” del primer verso del poema. Sin embargo, algo ha cambiado desde el inicio, ya que allí se abordaba una descripción prácticamente pictórica mediante la cual el lector podía enterarse de algunos efectos (la imagen de las hojas rodantes de los castaños presuponía la presencia del viento), mientras que en el caso que ahora nos ocupa, se hace una referencia directa a la causa de ese movimiento: una potente corriente de aire que, al ser ubicada en una calle de gran extensión, transmite una sensación de vastedad.

Mención aparte merece la presencia de los dos puntos colocados luego del sustantivo “calzada”, ya que indican y preceden lo que es una explicación, “he aquí nuestra ciudad”, con lo cual se indica que la ciudad estaría principalmente conformada por calles y recuerdos que forman parte de una colectividad (la ciudad es “nuestra”). En este aspecto también se observa la circularidad estructural del poema, comentada líneas más atrás, ya que, al comenzar el texto, se hace referencia a una ubicación espacial, “las calles conocidas”, que es seguida por una referencia temporal, “la tarde empezada”, que al final se convierte en “Hoy es invierno”, lo cual permite considerar al poema como una serie de reflexiones sobre el paso del tiempo, experimentadas durante un atardecer invernal. Creo que en este momento resulta todavía más relevante la idea, aludida en poemas anteriores de la serie, que se tiene del crepúsculo como un tiempo propicio para la meditación, la reflexión y la introspección.

Recapitulando, creo que la intención rememorativa del poema se halla estrechamente relacionada con la noción de regreso de la voz narradora; una noción que, al parecer, comparte con sus acompañantes. Volver a un lugar ya conocido establece una interrelación tiempo-espacio, con los cuales se fusionan también los personajes; de esta unión sobresale el factor tiempo, como un elemento que, por su propia naturaleza, tiende a

alejarse las vivencias, convirtiéndolas en recuerdos propensos al olvido, con lo cual, éste se convierte en el principal punto a combatir. Por la relación que tiene el poema X con otros previos de “Las afueras”, se puede ver que algunos de los recuerdos enumerados se convierten en el argumento de otros textos. Asimismo, es muy importante destacar la importancia del atardecer, ya que es considerado como un tiempo propicio para la reflexión. El hecho de volver permitiría que tanto la voz narradora como los personajes se percatasen del paso del tiempo y de los efectos negativos que su paso tiene sobre la memoria, así como del conflicto entre el deseo de recuperar ciertos pasajes de la vida y la conciencia que se tiene de la imposibilidad real de que esto suceda.

Post Scriptum

Como ya lo comenté, la inclusión del “¿Recordáis?” en el poema X, remite al poema IV. También, el empleo de dos versos prácticamente idénticos, en mi opinión, dista de ser algo casual; creo que se trata de un guiño al lector enterado, al “compañero de viaje”, para que éste vuelva la vista de uno a otro poema. Así, una vez hecho esto, y en el caso de los dos textos, se puede ver que el juego de X consiste en asomarse al pozo de IV; esto conduce al grito de X, que remite al silencio de IV, convergiendo los dos en “la muerte atisbada que espejea”, de X, o en la imagen destellante del fondo del pozo de IV. Con todo esto se facilita la reconstrucción de una escena, constituida por un grupo de niños que juegan en un jardín; entre sus diversiones está la de ir alguna vez a un pozo ubicado en el fondo de ese lugar. Un día, alguien dejó el pozo destapado, los niños se asomaron y vieron

su imagen reflejada en el fondo de ese depósito. La relación entre los dos poemas corresponde a un nivel sintáctico estructural; sin embargo, la “insistente” referencia al atardecer permite establecer un tipo de relación cronológica, donde lo más sobresaliente es observar la correspondencia entre este periodo del día y los factores que influyen en la disposición reflexiva por parte de la voz narradora. Ahora bien, llegado el momento, ¿habría que estudiar estos puntos por separado o establecer diversas categorías? De optar por esto último, ¿qué factores habría que considerar? ¿Localizar ciertos elementos que permitan establecer nexos narrativos entre un poema y otro? ¿O buscar la recurrencia de ciertos motivos que articulan alguna línea de argumentación?⁵⁸

⁵⁸ Aunque sustanciales, estas preguntas rebasan los objetivos del presente trabajo. De momento, me interesa señalarlas, con la intención de volver a ellas posteriormente.

XI⁵⁹

Desde una primera lectura, se percibe en este poema una fuerte sensación de tranquilidad, de bienestar, de satisfacción, como si en los textos precedentes hubiera habido un objetivo implícito que se habría ido cumpliendo paulatinamente. Por su parte, la percepción que la voz narradora tiene acerca del personaje principal de “Las afueras XI” y de su entorno resulta en extremo nítida: no se trata solamente de la descripción del aspecto exterior del personaje y del escenario, sino que también se mencionan de diversos niveles del interior de ambos sujetos, siendo éste el motivo de que, en los siguientes comentarios, me centre en la manera como se realiza la composición de esta especie de cuadro.

El poema comienza con la presentación de un personaje y el recorrido que éste realiza en el momento de la narración: “Un cadáver sin sueño / transita por los años / hacia el país tranquilo / de la noche sin nadie”. La referencia al personaje principal como “un cadáver sin sueño”, es un tanto peculiar y podría tomar por sorpresa al lector no familiarizado con la obra de Gil de Biedma; no creo que suceda lo mismo con quien ya ha leído los diez poemas que lo preceden. La idea del “cadáver” como representación del cuerpo se halla presente en el poema VIII, donde se habla de “el extranjero muerto” que “descansa en paz”, con lo cual, por alusión, se puede suponer que el “cadáver” del poema

⁵⁹ Poema integrado por 16 versos heptasílabos, divididos en cuatro cuartetos.

XI sería alguien en condiciones similares a las del personaje del poema mencionado, aunque en esta ocasión es presentado como una especie de muerto en vida que transita por la vida. A su vez, este sustantivo es modificado por el sintagma “sin sueño”, que también estaría remitiendo a otros textos anteriores de “Las afueras”, como el I y el II y, muy particularmente, al VII. En el primer caso, el sueño es un objetivo a conseguir; en el segundo, una acción descrita, lo mismo que en el último, aunque la diferencia entre ambos es que en el poema VII la referencia a la actividad onírica se establece en torno a toda una serie de objetivos que, al parecer, se han conseguido y que son los mismos que pudieron haber causado ya sea el insomnio o el sueño ligero de los dos primeros poemas. Así, la frase “sin sueño” estaría aludiendo, una vez más, a la idea de haber cubierto satisfactoriamente una serie de eventos, con lo que la propuesta inicial con respecto al personaje transmitiría cierta sensación de sosiego.

El sujeto de esta oración “transita”, camina, viaja, “por los años”, lo que en una primera opción constituye una alusión al devenir temporal, donde pareciera que el sujeto tiende a diluirse en el entorno y ambos en dicho discurrir, debido a la sucesión de hechos que conforman la existencia. Sin embargo, también puede ser interpretado como una alusión, ya no al paso del tiempo, sino más bien al recorrido que ese mismo personaje realiza por el pasado, conforme recuerda determinados parajes de su infancia y de su adolescencia. Cualquiera que sea la opción seleccionada, creo que el punto que resulta insalvable es la alusión al tiempo, sea para referirse al pasado, sea para resaltar el carácter temporal de la existencia vivida por el personaje del poema. El destino final del recorrido del protagonista es “el país tranquilo / de la noche sin nadie”, una frase que permite una lectura literal y otra metafórica. En una primera opción, se puede interpretar sencillamente que un “cadáver” deambula por un sitio indeterminado mientras llega la noche; ese

individuo carecería no tanto de compañía como de una pareja con la cual pasar las últimas horas del día, de aquí que se haga mención de “la noche sin nadie”. La lectura metafórica se apoya en el tránsito por los años, al que se ha aludido con anterioridad, y hace referencia a la muerte, entendida como destino final del ser humano, que estaría constituida por un “país tranquilo” (denominación en la cual se hace una alusión al cuadro descrito en el poema VIII) en el que, se sobreentiende, siempre es de noche y donde no hay vida, que es lo que creo advertir cuando se habla de que en ese territorio no hay nadie.

De esta manera, la primera estrofa queda conformada por la narración acerca de un personaje que va por el mundo hacia el final de un periodo, sea éste el término de una jornada o de un ciclo vital. Quizás lo que dificulta un poco la lectura es la imagen inicial del “cadáver sin sueño”, que no deja de ser un tanto impactante, aunque luego se ve diluida esta impresión en los tres versos restantes que componen esta estrofa.

Prosigue el poema con una frase que hace referencia a una sensación física: “Ya no duelen los ojos”, donde el adverbio temporal con que inicia esta declaración remite a un tiempo pasado y concluido en el que se experimentó cierto malestar ocular. En conjunto, la frase remite, una vez más, a otros momentos de “Las afueras”, muy en particular a los poemas VII y IX, en los cuales se habla de “ojos, / sin sueño arriba sensitivos”, de “las inmóviles pupilas” o más directamente, de “los ojos [que] me dolían de esperar”, con lo cual estamos en presencia de una frase cuyo sentido se completa a partir de cierto nivel de intertextualidad pues, al referirse a que “ya no duelen los ojos”, se afirma implícitamente que ya sea que se esté hablando de cierta búsqueda o de una espera, ambas posibilidades han sido cubiertas, agotadas, satisfechas.

Prosigue el poema y el lector se entera de que los ojos se encuentran “olvidados”; adjetivo con el cual hay que entender, no que los ojos hayan sido objeto de la desmemoria,

sino más bien que son ellos los que han dejado de *recordar* algo. Esta falta de atención, o la ausencia de un objetivo preciso, motiva que el cuidado esté centrado en cualquier otra cosa material, o incluso espiritual, pues es éste el significado del verbo “contemplar”, que es la acción realizada por los ojos. Creo que no resulta exagerado afirmar que la contemplación se centra en mirar tanto al fuero interno de la voz narradora como a algo ajeno, o exterior, a ella. También, creo necesario señalar que dicha contemplación es realizada “en paz”; es decir, con tranquilidad y sosiego. ¿Qué es lo que miran esos ojos? Contemplan: “la claridad / [que] es muerte, lejanía”. Por “claridad”, deberemos entender que se refiere a un nivel de distinción entre los componentes de un espacio, que da como resultado, o forma parte de, una percepción de “muerte” y de “lejanía” o, dicho con otras palabras, de cesación o término de una vida y de la parte remota o distante de un lugar determinado. Estos dos sustantivos permiten apoyar la idea de que se ha cumplido un ciclo vital, y que éste se halla relacionado con algo que se encuentra a gran distancia en el tiempo y en el espacio, o en “las afueras” del momento y del lugar actuales. En resumen, se puede decir que los ojos habrían experimentado cierto malestar físico, producto de una ardua labor intelectual recordatoria que ha llegado a su fin, razón por la cual los ojos encontraron su descanso.

La siguiente estrofa del poema ofrece cierta complejidad, debido a que la mención directa del sujeto, “el cansancio”, es postergada a la última palabra del cuarto verso, como si se pretendiera restarle importancia o como si se quisiera destacar su presencia, en un procedimiento deliberadamente ambiguo que conviene ver con detalle, para averiguar cuál de estas dos opciones es la más adecuada. La fatiga se evoca mediante dos imágenes un tanto disímbolas y un símil que las une; esto sorprende todavía más a partir de una adjetivación inusitada: “corazón enterrado” y “arma despierta”. Detengámonos un poco en comentar estas imágenes. Si bien es cierto que es la primera vez que se habla directamente

del corazón, en dos poemas anteriores de la serie se registran alusiones indirectas a él. Así, en el poema III encontramos una alusión a este órgano en la construcción “un palpito que puja y se adormece”, y en el poema VII hallamos “la sien [que] late en el centro del silencio”, producto del trabajo del corazón. De esta manera, las dos referencias atraen la atención sobre esta imagen, al tiempo que permiten una mejor dilucidación. Habremos de entender la referencia al corazón como un latido; es decir, como una acción recurrente, rítmica. Así, el cansancio es algo que comparte estas características, y forma parte de un ciclo hasta cierto punto inevitable. Al calificar ese corazón como “enterrado”, creo que se refiere a algo que subyace y que no forma parte de un elemento visible, sino que se trata de algo oculto, latente, que tarde o temprano terminará por aflorar a la superficie. Esta idea se halla presente en el adjetivo “despierta” con que se modifica al sustantivo “arma”, con lo cual ya no resulta tan necesario detenerse en su explicación.

Sin embargo, queda pendiente la analogía de ese “corazón” que es “como un arma”. La inclusión de este último elemento es un tanto violenta y, pese a la comparación, parece estar fuera de lugar. Hay una acepción del término que puede ayudar a entender esto pues, en un sentido figurado, se trata de las cosas y acciones que pueden obrar en favor o en contra de lo que se pretende. Tomando en cuenta lo anterior, se puede pensar que el corazón es el arma que en un momento dado auxilió todo el proceso de recordación tratado con anterioridad y evitó la fatiga, aunque ahora está convertido en un auxiliar suyo.⁶⁰ Así, ambas imágenes quedan unidas por la idea de que el cansancio, entendido como parte del ciclo vital, es algo ineludible y hasta cierto punto impostergable. Continuando con la descripción, la fatiga invade lenta y suavemente el cuerpo del personaje, en una acción

⁶⁰ Otra propuesta es que, al ser equiparado con un arma, el corazón funcionaría como una bomba de tiempo; es decir, el cansancio es algo que tarde o temprano “explotará”.

similar a la desarrollada por la noche en el poema VII: “dulcemente en la sangre / va fluyendo el cansancio”, en una descripción donde la repetición del esquema rítmico en tres de los cuatro versos de que consta la estrofa produce una sensación de paz y tranquilidad.⁶¹

Una vez descrito el fuero interno del personaje, el poema se traslada a un plano exterior, a la descripción de un escenario que, como en el caso de la descripción anterior, es significativamente modificado por la percepción de la voz narradora: “Este silencio es fuente, / este páramo es árbol: / sombra profunda”. Como se puede observar, todo está basado principalmente en el sentido de la vista y en la cercanía. Sin embargo, es conveniente señalar cómo el elemento inicial es el “silencio”, con lo cual se indica que todo surge de ahí. De esta manera, la enumeración pasa, con cierta brusquedad, de una percepción auditiva, el “silencio”, a una visual, “la fuente”, como si lo primero que se percibiera de ésta fuera el sonido y ya luego se le ubicara mediante la vista. Es curiosa la transformación de un escenario silencioso, yermo, raso y desabrigado en una “sombra profunda”, en la que se prepara el terreno para la culminación del poema, donde se menciona una percepción más, producto de la claridad señalada anteriormente: “Aquel / resplandor no es ocaso”, referencia en la que creo advertir una alusión a la llegada del nuevo día y en la cual destaca una perspectiva distinta y en cierto sentido opuesta a la descripción anterior, como si el amanecer fuera algo distante que, como el cansancio, forma parte del ciclo vital.

En conclusión, se puede decir que la sensación que deja el poema es la ya referida de paz y tranquilidad, de sosiego. Este efecto se logra principalmente a partir de la adjetivación y del empleo de algunas técnicas simbolistas, destacando entre ellas la alusión. En este último factor radica parte de la dificultad para aprehender el poema en una sola

⁶¹ El esquema obedece al patrón: o o ' o o ' o.

lectura, aunque también es un elemento que permite apoyar la hipótesis de considerar los poemas de “Las afueras” como una serie de poemas con una estrecha relación intratextual donde, a manera de vasos comunicantes, unos proporcionan información acerca de otros: lo que en un momento es alusión, en otro fue explicación; lo que es desarrollo temático en un poema, en otro se convierte en una imagen o incluso en parte de ésta. Creo que en la sección XI del conjunto se puede tener un punto de apoyo para afirmar que, pese a estar dividido en 12 apartados, “Las afueras” constituyen una unidad que, si bien no es inseparable, es un *conglomerado* que, como ya ha sido señalado, constituye una especie de capítulo independiente en el quehacer poético de Jaime Gil de Biedma.

(y XII)⁶²

El poema XII de la serie “Las afueras” consiste en la percepción que la voz narradora de estos textos tiene con respecto al recorrido que realizó en los once textos anteriores de la serie. Después de haber sondeado diversos aspectos de su presente y de su pasado, ¿cuál es el resultado obtenido? Todavía más: ¿cuál es la sensación que dejó este tránsito? La respuesta a estos dos interrogantes se encuentra en este poema, donde realidad y deseo parecen no corresponderse equitativamente. Veamos detenidamente en qué consiste este conflicto, al mismo tiempo que observamos cómo se resuelven las dos incógnitas propuestas implícitamente en este escrito.

“Casi me alegra” es una construcción que resulta curiosa por el empleo del adverbio “casi”: la voz narradora está cerca del júbilo, sin experimentarlo de manera plena, total. ¿Qué es lo que motiva este sentimiento? “Saber que ningún camino / pudo escaparse nunca”; es decir, la certidumbre de haber hecho lo posible por agotar todo tipo de posibilidades y recursos, con lo que creo se está refiriendo a los poemas desarrollados con anterioridad. La noción de tener la seguridad acerca de ello es bastante clara y no deja lugar a dudas, a partir de la inclusión del verbo “saber”. ¿Qué es lo sabido? El “que ningún

⁶² Poema compuesto por cinco versos, divididos en dos estrofas de tres y dos versos respectivamente. La métrica de éstos es de cinco, ocho, siete, siete y once sílabas.

camino / pudo escaparse nunca”. La noción de haber agotado diversos niveles de posibilidades se expresa aquí mediante el uso del adjetivo indefinido “ningún” y también por medio del adverbio de tiempo “nunca”, pues ambos términos aluden a un sentido de exhaustividad.

Por su parte, la imagen del “camino” como representación de dichas posibilidades, le confiere a este sondeo un carácter de tránsito, de traslado, de viaje, con una noción de movimiento, ya que se menciona que “ningún camino / pudo escaparse”; en cualquier caso, la voz narradora nunca pudo escapar de los dictados del destino, de manera tal que el sentido del trayecto emprendido en “Las afueras” se le escapa al propio protagonista, quien trata de consolarse al pensar que incluso el mismo recorrido era inevitable, debido a que fue una cuestión del destino que, pese a no ser del todo agradable, confiere sentido a la existencia. Esta noción de haber realizado un “viaje exhaustivo”, dentro de lo posible, es la que provocaría un sentimiento de resignación un tanto jubilosa; sin embargo, dentro de esta misma observación se advierte la certeza de la imposibilidad real de aprehender de manera total el mundo circundante.

¿En qué radicaría la razón de ese estado anímico que, pese a estar cercano a la alegría no permite experimentarla de manera plena? El poema es bastante preciso y no deja ningún cabo suelto, puesto que habla de que “Visibles y lejanas / permanecen intactas las afueras”, con lo que se observa que, como sucedió directa o indirectamente en los once poemas anteriores, todo está en relación con “las afueras” y con la fuerte y velada intuición de la imposibilidad de aprehenderlas. Que éstas forman parte de una percepción visual (son “visibles y lejanas”) no es un asunto nuevo para el lector, toda vez que ya desde el poema II se sabe que “son grandes, / abrigadas, profundas”, además de que “están casi a la mano”. Es fácilmente perceptible que la manera de tratarlas, centrada en el sentido de la vista, no sufre

modificación alguna; lo que resulta muy significativo es el aumento en la distancia, pues de estar bastante próximas en el texto mencionado, ahora se hallan “lejanas”. Explicar este cambio tiene bastante que ver con la observación actual, “visibles y lejanas”, que en su sencilla apariencia, contiene un grado de revelación bastante profundo.

Si bien es cierto que nuestra aprehensión del mundo suele pasar primero por el sentido de la vista, centrar en ella la aprehensión de cierto aspecto de la realidad indica una noción de dificultad, o incluso de imposibilidad, para acceder a dicha realidad de manera más directa, como podría ser basándose en el sentido del gusto o del tacto. Creo que esta sensación surge de la naturaleza misma de “las afueras” pues, como ya se ha apuntado anteriormente en otros comentarios, éstas pertenecen a un ámbito muy distinto en el tiempo y en el espacio, ya que están constituidas por memorias, por recuerdos, predominantemente visuales y no por elementos cuya presencia en el mundo inmediato pueda ser constatada mediante cualquier otro sentido corporal. Por su parte, el adjetivo “lejanas” no hace sino reforzar esta percepción: ¿en qué sentido se puede tomar esta palabra? ¿Como una lejanía espacial, como una temporal, o como ambas? La lejanía espacial permite comprender por qué “las afueras” sólo serían perceptibles mediante la vista, mientras que la lejanía temporal apoyaría mi propuesta de que se trata, en esencia, de recuerdos; es decir, de imágenes que corresponden al pasado. Así, tiempo y espacio forman parte de una unidad prácticamente indisoluble que permite explicar la razón por la cual las afueras “permanecen intactas”, ya que estarían constituidas por fragmentos visuales de un tiempo pasado que, en esencia, permanece impenetrable e, incluso, ininteligible.

De esta manera, el aparente conflicto inicial del “casi me alegra” queda explicado como la certeza que tiene la voz narradora de haber hecho todo cuanto estuvo a su alcance por acceder a “las afueras”, entendidas como la fusión del tiempo y del espacio pasados.

Aunque con el empleo del “casi” se percibe cierto sentido de desencanto, éste es aparente, pues si bien es cierto que la recuperación total de la entidad que conforma “las afueras”, pese a todos los esfuerzos realizados, puede considerarse como un intento fallido, hay una percepción quizás no del todo consciente, pero sí fuertemente intuitiva: la realidad es la relación del hombre con su entorno y ambos se hallan a merced del tiempo; aunque éste termina por diluirlo todo, justamente por eso mismo, la realidad y el hombre son, existen.

COMENTARIOS GENERALES A “AYER”

Si bien es probable que, dentro de la producción poética de Jaime Gil de Biedma, *Compañeros de viaje* sea el poemario menos atendido por la crítica, tal vez “Ayer”, la primera sección de este libro, sea la que hasta la fecha haya contado con más escasas (y más sesgadas) lecturas. Sobre este apartado opina Antonia Cabanilles que “el lector, fácilmente, lo distingue del resto de la obra poética de Gil de Biedma”.⁶³ La observación es acertada, pero con todo considero que no basta para explicar las resistencias que suelen despertar no sólo las doce secciones de “Las afueras”, sino también “Amistad a lo largo”, que son los poemas que integran “Ayer”. Al contrario, creo que una diferencia como la indicada debería incitar la curiosidad del lector, al punto de llevarlo a preguntarse en qué se distinguen estos textos de los otros que integran no sólo *Compañeros de viaje*, sino también *Las personas del verbo*.

⁶³ Antonia Cabanilles, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Universitat de Valencia, Castellón, 1989, p.16.

Coincido con los pocos críticos que han estudiado “Las afueras”⁶⁴ en que estos poemas se centran en la “crisis de adolescencia”⁶⁵ del personaje poético que, años después, se llamará Jaime Gil de Biedma; este señalamiento puede hacerse extensivo a “Amistad a lo largo” pues, además de formar parte de “Ayer” y pese a haber sido retocado por su autor (como sucedió también con algunas secciones de “Las afueras”), cuenta con toda una serie de elementos que permiten considerarlo en conjunto con los otros textos. En los siguientes comentarios destaco algunos de los puntos que más me han interesado de esta sección, y que también creo pueden contribuir a descifrar el enigma que, indudablemente, representan. Dichos puntos tienen que ver, sobre todo, con la estructura de la sección “Ayer”, con las fechas de composición de los poemas, con la “evolución editorial” que sufren antes de ser reunidos en este poemario, y con las principales modificaciones a que los sometió su autor; me ocuparé también de los procedimientos poéticos más recurrentes en los poemas, del tratamiento y el desarrollo temáticos presentes en ellos.

ESTRUCTURA DE “AYER”

⁶⁴ Los únicos en ensayar una lectura conjunta de “Las afueras” son Antonia Cabanilles, en el trabajo ya citado, y Pere Rovira, en su libro *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986. Aunque sus observaciones aportan señalamientos valiosos, Rovira sigue el texto de los poemas que se recoge en *Las personas del verbo* y no el que se publicó en *Compañeros de viaje*. En cuanto al estudio de Cabanilles: si bien es cierto que aporta algún punto de interés, creo que la lectura seriada y lineal que la autora hace de los poemas le impide realizar observaciones de conjunto.

⁶⁵ Véase Rovira, p. 252, y Cabanilles, p. 17, de las obras citadas. El término “crisis de adolescencia” podría muy bien haber sido acuñado por el mismo Gil de Biedma, pues, por ejemplo, en una entrevista realizada por la revista *Thesaurus* (recopilada posteriormente en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. y prol. de Javier Pérez Escohotado, El Aleph Editores, Barcelona, 2002, el poeta señala: “yo creo que [“Las afueras”] cuenta la historia de la crisis final de mi adolescencia” (p. 225).

Colocada inmediatamente después del “Prefacio”, la primera sección de *Compañeros de viaje* está encabezada por un epígrafe:

Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!

La cita corresponde al terceto final del “Soneto V” de las *Nuevas canciones (1917-1930)*, de Antonio Machado.⁶⁶ El poema completo de Machado reza como sigue: “Huye del triste amor, amor pacato, / sin peligro, sin venda ni aventura, / que espera del amor prenda segura, / porque en amor locura es lo sensato. / Ese que el pecho esquiva al niño ciego / y blasfemó del fuego de la vida, / de una brasa pensada, y no encendida, / quiere ceniza que le guarde el fuego. / Y ceniza hallará, no de su llama, / cuando descubra el torpe desvarío / que pedía, sin flor, fruto en la rama. / Con negra llave el aposento frío / de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama, / y turbio espejo y corazón vacío!”.⁶⁷ Creo que el poema machadiano expresa cierto rechazo de la vida superficial, al denunciar una existencia en que el amor no cobre una fuerza tal que se confunda con la locura, entendida como la carencia de compromiso ante aspectos tan necesarios como la presencia del prójimo y tan trascendentales como el amor, indudablemente el eje alrededor del cual gira el texto de Machado. Al aparecer como el portal de “Ayer”, anticipa en gran medida parte de la problemática expuesta, principalmente, en “Las afueras”: la búsqueda de la otredad como

⁶⁶ Para mayor información, véase las notas de la edición al portal de la primera sección del poemario, p.

⁶⁷ Cito por Antonio Machado, *Poesía y prosa II. Poesía completa*, ed. Oreste Macrí, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, p. 667.

forma de vivir que trascienda. Después del epígrafe, siguen los poemas: primero, “Amistad a lo largo”; después, las doce secciones de “Las afueras”.

FECHAS DE COMPOSICIÓN

La única fuente con que cuenta el estudioso de la obra de Gil de Biedma para fijar las fechas de composición de gran parte de los poemas de *Las personas del verbo*, es la “Cronología” establecida por Shirley Mangini en su libro *Jaime Gil de Biedma*,⁶⁸ consultándola, es posible advertir, por ejemplo, que el proceso de elaboración de “Las afueras” comienza en 1950, con la escritura de los poemas VI y IX, y prosigue en 1951, con los poemas II, III y XII. 1952 es el año que registra Mangini para la redacción de “Amistad a lo largo”. En 1953 toca el turno al poema V, mientras que en 1954 ven la luz I, IV (primera versión), VIII y XI. Finalmente, 1955 es el año en que se componen los poemas VII y X (también en su primera versión). Así resumida la cronología, se ve con más claridad que “Las afueras” y “Amistad a lo largo”, fueron escritos a lo largo de cinco años, en un periodo un tanto extenso, si se le compara con los dos años invertidos en la escritura de la mayor parte de los poemas de “Por vivir aquí” y “La historia para todos”, las secciones restantes de *Compañeros de viaje*. Esto, al sumarse a las diferencias temáticas y estilísticas entre la primera y las otras dos secciones de este poemario, justifican en gran

⁶⁸ Shirley Mangini, *Jaime Gil de Biedma*, Júcar, Madrid, 1980, pp. 186-222. Mangini cierra la cronología en 1975, con la redacción del poema “Últimos meses” y la publicación de la primera edición de *Las personas del verbo*.

medida el título de ésta: ya no sólo en “Las afueras”, sino en “Amistad a lo largo”, sus lectores “encontramos algo así como la prehistoria”,⁶⁹ es decir, el “ayer”, del personaje poético Jaime Gil de Biedma.

EVOLUCIÓN

En cuanto a la “evolución editorial” de estos textos se refiere, es necesario señalar que, antes de formar parte de “Ayer”, seis de los trece poemas que la componen fueron dados a conocer, al menos, en dos publicaciones: en dos números diferentes de la revista *Laye*⁷⁰ y en un número de la revista *Botteghe Oscure*⁷¹. En la revista *Laye* aparecieron: “Amistad a lo largo”, II⁷² (titulado ahí “Alguien que duerme”), V (“Cercos de lejanía”), IX (“Desencuentro”) y XII (“Las afueras”), poemas todos que figurarían también en la plaquette *Según sentencia del tiempo*;⁷³ mientras que en *Botteghe Oscure* fueron publicados I, con el título “Las afueras I”, y VII (llamado ahí “Las afueras II”).

⁶⁹ James Valender, “Gil de Biedma y la poesía de la experiencia”, *Litoral*, 163-165 (1986), p. 142.

⁷⁰ En *La Escuela de Barcelona: el núcleo poético de la generación de los 50* (Anagrama, Barcelona, 1988, p. 132), Carme Riera señala que “Las afueras II” (“Alguien que duerme”) fue publicado en el núm. 16 de la revista, correspondiente a noviembre-diciembre de 1951, en la p. 38; por lo mismo, tal vez sea el primer poema publicado por Gil de Biedma. Los otros tres poemas de “Las afueras” habrían aparecido, junto con “Colegio Mayor”, en el núm. 22 (enero-marzo de 1953, pp. 51-57). Laureano Bonet (en *La revista Laye. Estudio y antología*, Ediciones Península, Barcelona, 1988, pp. 237-238) proporciona otros números de página. Esta discrepancia tal vez tenga una explicación muy sencilla: puesto que *Según sentencia del tiempo* carece de paginación, no es imposible que la revista también.

⁷¹ *Botteghe Oscure*, 18 (1956), Roma, pp. 411-413.

⁷² A partir de este momento me referiré a cualquier poema de “Las afueras” solamente por el número romano que, en cierta medida, lo subtitula.

⁷³ *Según sentencia del tiempo*, Publicaciones de la revista *Laye*, Núm. 9, Barcelona, 1953. Se trata de una *plaquette* sin paginación, dividida en cuatro secciones (numeradas, las tres últimas, del 1 al 3) y conformada por trece poemas. Encabeza el conjunto “Cuando ya no” (luego incluido,

PRINCIPALES TIPOS DE MODIFICACIONES

Entre las primeras versiones de estos seis poemas y las que corresponden a *Compañeros de viaje*, se advierte principalmente tres tipos de cambios: sustituciones, supresiones y divisiones de un verso en dos líneas; aunque estas modificaciones están documentadas en la edición del poemario, bien vale la pena destacarlas y ejemplificarlas aquí,⁷⁴ para su posterior clasificación y estudio.

Para comenzar, las sustituciones pertenecen a distintos órdenes: signos de puntuación (“—irreparablemente—” en “Alguien que duerme” por “irreparablemente” en II), tildes (“Fué” y “destruído” en “Desencuentro” por “Fue” y “destruido” en IX), mayúsculas por minúsculas (“Afueras” en “Alguien que duerme” y “Las Afueras” por “afueras” en II y XII) y viceversa (“dios” en “Desencuentro” por “Dios” en IX), léxico (“cima” en la primera versión de “Amistad a lo largo” por “encima” de la segunda versión), sintaxis (“surgía de lo negro” de “Desencuentro” por “de lo negro surgía” de IX) y

sin título, en *Las personas del verbo*, donde se identifica por el primer verso: “Sorprendiese en la luz el crecimiento”), que funciona como introducción. La sección 1, compuesta por cuatro poemas de lo que posteriormente será “Las afueras”: “Alguien que duerme”, “Desencuentro”, “Cercos de lejanía” y “Las afueras”. La segunda sección está integrada por dos textos: “Colegio Mayor” y “Amistad a lo largo”. La tercera y última lleva por título “El verano, que vuelve” y la componen cinco sonetos identificados con números romanos y cuyos primeros versos son, respectivamente, “Era en Mayo, también, y mediodía”, “Cuerpos eternos, ciegos aprendices”, “Un instante crepitas, pones llamas” (este último lleva como epígrafe la leyenda “(Tras la persiana)”), “Hombre que soy: cuerpo agrupado, cierto,” y “Alta, tranquila noche. Sueña en vano”.

⁷⁴ En cada caso proporciono sólo un ejemplo, toda vez que en la edición del poemario se detalla cada uno de estos cambios.

sustituciones estróficas (los dos primeros versos de la primera versión de “Amistad a lo largo” por los cuatro primeros de la segunda versión).

Comparado con el anterior, el caso de las supresiones es mínimo, aunque no menos significativo, ya que se refiere sólo al ámbito fraseológico (el símil “—como una luna nueva—” de “Desencuentro” es eliminado en IX). Finalmente, y en cuanto a la división de un verso en dos líneas se refiere, se puede mencionar el caso de “Pasa el viento. ¿Le llamo?”, de “Alguien que duerme”, que en II aparece como “Pasa el viento / ¿le llamo?”. En vista de que estas modificaciones están estrechamente ligadas con los procedimientos retóricos, pospongo brevemente mis observaciones para enlazarlas con el estudio de este último recurso.

PROCEDIMIENTOS POÉTICOS MÁS RECURRENTES

En su estudio de la poesía de Gil de Biedma y, más aún en el caso específico de *Compañeros de viaje*, Pere Rovira destaca diversos aspectos poéticos empleados en el poemario, tales como el encabalgamiento, la circunlocución, la repetición, las imágenes y la adjetivación.⁷⁵ Aunque en conjunto sus observaciones resultan bastante acertadas, debido a la naturaleza de su trabajo ofrecen una perspectiva general del libro, no tanto de las secciones que lo integran. Es decir, el crítico pudo haberse detenido en señalar otras perspectivas que también resultan de interés. Tampoco resulta muy adecuada la manera en

⁷⁵ Vid. Rovira, *op. cit.*, pp. 122-145.

que las presenta, porque comienza hablando del “énfasis”,⁷⁶ pese a señalar que “de él dependerán la sintaxis, el ritmo y la longitud del verso” (entre otros elementos, convendría agregar). En el caso específico de “Ayer” hay una serie de recursos poéticos, cuyo uso resulta tan singular que bien vale la pena detenerse en comentar algunos de ellos.

Aliteraciones. Pueden estar bastante próximas entre sí (“...Y un calor, / un sabor” de IV) o bien, formar parte de un patrón fonético que se sostiene a lo largo del poema, como sucede con las aliteraciones i-a, e-a de VII. La función principal de este recurso consiste en ampliar la red de relaciones y de significados del poema, como resulta evidente en el primer ejemplo citado, donde la aliteración subraya cómo la percepción del mundo circundante se traslada del sentido del tacto al del gusto, indicando así la intención del individuo de profundizar en la relación con su entorno, en un afán de apropiarse de cuanto elemento esté disponible y que permita retener, aunque sea transitoria e ilusoriamente, el desgaste producido por el paso del tiempo.

Adjetivaciones. Si se toma, por ejemplo, IV, su lector encontrará sintagmas como “años aurorales tranquilos”, “pura infancia”, “la noche aún materna”, “noche originaria”, “agua fija”, “súbito silencio” que, en principio, permiten advertir la presencia de ecos guillenianos en esta etapa de la producción poética de Gil de Biedma. Al mismo tiempo, auxilian en el hecho de comprender la percepción de la voz narradora con respecto a los personajes y sucesos que contempla. Sin embargo, y en opinión de Rovira, se trata de una práctica que, aun cuando muy presente y “aparentemente más brillante” en “Las afueras”, resulta allí “más convencional que en el resto del libro”. Con esta observación, Rovira evidentemente busca resaltar algo que puede ser considerado un defecto; sin embargo,

⁷⁶ Aunque Pere Rovira utiliza el término “énfasis”, al igual que otros muchos críticos, prefiero hablar de “tono”, que me parece el término más apropiado. La palabra “énfasis”, por su parte, puede referirse a un rasgo algo distinto.

considero que puede servir para caracterizar la personalidad de la voz narradora de “Ayer”, ya que el lector de esta sección debe recordar que en este momento de la evolución poética de Gil de Biedma, su personaje poético se halla inmerso en una “crisis de adolescencia” que, en mi opinión, consiste más en mantener una separación consciente entre lo que el poeta habría de llamar “el hijo de vecino” y “el hijo de Dios”, que en desarrollar un tono muy específico;⁷⁷ de aquí que la percepción de sí misma y del entorno que ofrece la voz narradora sea más “general” y que la voz del personaje no obtenga aún su individualidad o, como señala Rovira, pertenezca “más que a la voz del narrador” [...] a la “voz poética” que busca ennoblecer el poema.⁷⁸

Supresiones. En algunas ocasiones, la voz narradora omite determinadas partículas gramaticales con la intención, no expresa del todo, de magnificar cierta idea de unicidad que alberga el sujeto lírico, originando así un ambiente permeado por la ambigüedad. Ejemplos de esto se advierten en II, cuando súbitamente aparece un “nosotros” (“sin decirnos en dónde / querríamos dormir”) que nunca es explicitado; está también el verso “Si subiera al salón”, en el que la acción podría ser desarrollada ya fuera por el narrador del poema o por el viento al que duda en llamar. Situaciones como las descritas permiten percibir el empleo de técnicas simbolistas, sin duda influenciadas por la lectura de Guillén, donde destacan los valores sugestivo y evocador del lenguaje.

⁷⁷ Ambos conceptos, el poeta como “hijo de Dios” o como “hijo de vecino”, pueden considerarse como una constante en las ideas poéticas de Gil de Biedma, tanto que formarían parte de un *ars poetica* de este escritor. En un pasaje de su ensayo “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” (incluido en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 48-51 y donde la “sensibilidad infantil” es otra forma de referirse al “hijo de Dios” y la “mentalidad adulta” al “hijo de vecino”), escribe lo siguiente: “Mientras que la visión infantil se resuelve en lo que al niño le aparece como un sistema de significaciones objetivas, válidas más allá de su experiencia, la visión poética [asociada con el poeta como “hijo de vecino] se agota en sí misma y sólo alcanza validez objetiva dentro del poema que la expresa y del cual es imposible de abstraer” (p. 50).

⁷⁸ Rovira, *op. cit.*, p. 139.

Símiles. A partir de diversos ejemplos, entresacados de los poemas que integran “Ayer”, es posible dividir esta figura en cuatro grupos principales, a partir de los efectos buscados. Se pueden emplear: para matizar una expresión (“tranquilos *como* el tiempo”, “*como* un rastro / de frescura borrándose”, “*Como* la noche no”); para establecer una semejanza entre dos términos aparentemente disímiles (“el júbilo *es igual que* la tristeza”, “La noche se afianza / sin respiro, *lo mismo que* un esfuerzo”); para sondear una idea en búsqueda del término más preciso (“un sabor *como a noche originaria*”, “*como un Dios destruido*”); o bien, para otorgarle mayor carga expresiva a una idea (“*lo mismo que* un torrente de mercurio”, “Corazón enterrado / *como* un arma despierta”). Debido a su recurrencia, los símiles, junto con los encabalgamientos, sin duda constituyen la parte central de “Ayer” en cuanto a recursos poéticos se refiere, pues, como se ve en las conclusiones de estos comentarios, ambos contribuyen significativamente a la configuración del tono.

Alusiones. Estrechamente ligado con los símiles, se encuentra el empleo de la alusión, pues, mediante el rodeo que representa, se habla de algo sin tener que mencionarlo de manera directa debido, ya sea a la censura imperante al momento de publicación del poemario, o bien, como una forma más de representar el discurrir del pensamiento de la voz narradora; también, en la utilización de este recurso se advierte, una vez más, la presencia de ciertos remanentes simbolistas, que refuerzan el efecto muy sugerente de la alusión. Así, por ejemplo, en I se puede leer “Desde luces iguales [...] Carne a solas insomne, cuerpos [...] que apuran una] brasa”, donde las imágenes sirven para evocar la falta de sueño y el deseo sexual compartidos por los dos personajes de este poema.

Encabalgamientos. Es tal la diversidad métrica de los poemas de “Ayer”, que podría suponerse que el encabalgamiento estaría prácticamente ausente. Sin embargo, sucede todo

lo contrario, puesto que no hay poema de esta sección en la que no sea empleado en varias ocasiones. La tensión entre el ritmo del verso y el ritmo de la frase, al suspender o interrumpir la secuencia del primero, genera un patrón de lectura más cercano al discurso hablado que al escrito, donde la atención se centra en la última palabra del verso que da origen al encabalgamiento y la primera del que lo termina. Este mismo fenómeno facilita, a su vez, otro tipo de lectura que, al seguir la disposición versal, origina unidades de sentido que potencian la idea expresada, como sucede al inicio de IV, donde el primer verso reza “Recordaréis. Los años aurorales”, que también puede ser leído como “Recordaréis los años aurorales”. Al proceder de esta manera, queda perfectamente claro, en un principio, el objeto que se va a recordar a lo largo del poema; posteriormente y conforme avanza la lectura, se va ampliando y enriqueciendo el nivel descriptivo del poema: “Recordaréis. Los años aurorales / tranquilos como el tiempo...”. Resultan particularmente ilustrativos del adecuado empleo de este recurso tanto “Amistad a lo largo” como las secciones I, IV, V, VI, VII y X. En estos poemas se advierte que la tensión rítmica se resuelve en la consecución de un tono en el que predomina un ambiente entre reflexivo y meditativo, y en el que también es posible advertir la dificultad que encuentra la voz narradora para dar con la palabra exacta; de aquí que se pueda insistir en la idea de que en esta sección se expone el vaivén meditativo que vive el personaje central.

TRATAMIENTO Y DESARROLLO POEMÁTICOS

Aunque son múltiples y muy variados los aspectos recurrentes en “Ayer”, en este apartado me centraré en los que considero más representativos y que, al mismo tiempo, pueden aportar algunas pistas que faciliten la lectura de los poemas. En lo que se refiere a consideraciones de orden temporal, resulta evidente la predilección por el horario nocturno, presente desde “Amistad a lo largo”, donde la relación amistosa entre los personajes se desarrolla, principalmente, durante la noche: “Llegaban noches. [y] Al amor de ellas / nosotros encendíamos palabras”. Sucede lo mismo con los poemas I, II, V, VI y VII, donde, debido a su reiterada presencia, la noche adquiere una categoría simbólica mediante la cual se representa la confusión en que se halla la voz narradora. Se convierte asimismo en un elemento que predispone a la voz a una actitud reflexiva, no exenta de una fuerte intención indagatoria. Sin desaparecer del todo, esta actitud cambia a partir de la sección VII, que parece señalar la clausura de cierta forma de búsqueda: desaparecen entonces los referentes nocturnos, que se ven sustituidos por otros diurnos, mediante una transformación que sugiere, si no una aclaración total de las ideas del yo lírico, sí un cambio bastante notorio.

Esa predilección por los horarios nocturnos se encuentra estrechamente relacionada con los escenarios donde se desarrollan las acciones descritas. A veces no se precisa el lugar dónde sucede la acción que se dramatiza (como es el caso de “Amistad a lo largo” y V, VI, IX y XI). Sin embargo, existen otros textos en los que se puede precisar ambas dimensiones. Así, por ejemplo, en los poemas I, II y VII, el horario nocturno convive con un escenario urbano. Ameritan una mención aparte III, IV, VIII, X y XII, donde los sitios en que se desarrollan las acciones descritas conllevan una fuerte sensación de lejanía física, ya sea porque la voz narradora está ausente, o alejada, del escenario descrito (III y VIII), o bien, porque dicha lejanía se presenta en términos temporales. Esta expresión espacial del tiempo se da cuando se trata de evocar recuerdos de la infancia, como en IV y X, o bien

cuando, como en VII, se llega a una especie de clausura con respecto a la búsqueda que representa el recorrido realizado en “Ayer”.

Otro aspecto que cabe señalar es la tendencia de la voz narradora a presentar el espacio como una representación de su estado anímico (situación particularmente presente en III, IV y X). La voz llega incluso a fusionar el personaje con el tiempo (como sucede en VII: “Es ella misma [la noche] cuerpo, carne, párpado”), con el espacio (que es el caso de la parte final de VIII: “Allí, bajo los nobles eucaliptos / –ya casi piel, de tierna, la corteza– , / descansa en paz el extranjero muerto”), o bien, invirtiendo este orden, como sucede en X, donde una parte de la “recepción” extendida a los personajes del poema queda a cargo de “los cansados / castaños cuyas hojas [son], obedientes”, representando éstos la fatiga de los personajes.

Un aspecto más, presente en la mayor parte de los poemas, ya no sólo de “Ayer”, sino de *Compañeros de viaje* (e incluso de *Las personas del verbo*), es la sensación de que la realidad circundante, merced al paso del tiempo, se diluye irremediabilmente. De aquí que el sentido de la vista cobre una importancia fundamental, ya sea en “Amistad a lo largo” o en la totalidad de “Las afueras”. Es decir, si se insiste en las referencias a este sentido corporal, es por tratarse del medio por el cual la voz narradora de los poemas, así como el resto de los personajes en ellos presentados, comparten esta percepción del mundo.

Un último punto en el que quisiera detenerme es el que se refiere a una técnica descriptiva que está presente en casi todos los poemas que integran “Ayer” y que consiste en avanzar de lo general a lo particular, en un recurso que también se conoce como técnica de aproximación cinematográfica, consistente en iniciar con una toma muy abierta y luego ir aproximándose a un detalle mediante una serie de *close-ups* cada vez más cerrados. Se ve, por ejemplo, en VIII, donde la descripción comienza por fijar la hora: el mediodía.

Luego se precisa la ubicación de los puentes y de la ciudad, antes de evocar los jardines y, dentro de los jardines, los eucaliptos que cobijan el cuerpo del “extranjero muerto”.⁷⁹ Esta técnica encuentra una variante espacial en “Amistad a lo largo”, donde la descripción avanza de un plano superior a otro inferior. En ambos casos, creo que este fenómeno se debe, en gran medida, a la actitud contemplativa de la voz narradora puesto que, al realizar esta especie de “composición de lugar”, intenta perfilar un estado anímico que contribuya, a su vez, a una caracterización más exacta del personaje que recorre los poemas.

CONCLUSIONES

A partir de los diversos aspectos señalados a lo largo de estos comentarios, se puede afirmar que, en efecto, “Ayer” expone la “crisis de adolescencia” de un personaje poético y que ésta consiste en la búsqueda de la individualidad. El proceso se halla caracterizado por el deambular geográfico y reflexivo del personaje por determinados parajes significativos de su existencia, con el objeto de actualizarlos y, hasta cierto punto, rescatarlos del desgaste producido por el paso del tiempo, que es una de las principales preocupaciones de la voz narradora de los trece poemas que integran esta sección. Asimismo, es evidente que se diferencian notoriamente ya no sólo del resto de los poemas que integran *Las personas del verbo*, sino de las otras dos secciones de *Compañeros de viaje*.

⁷⁹ Además del ejemplo señalado, esta técnica se encuentra también en las secciones IV, V, VI, VII, IX y XI.

Esta distinción se puede observar, principalmente, en toda la serie de recursos retóricos empleados en la composición de “Ayer”, cuyos niveles de ambigüedad llegan a tal punto que puede decirse que la principal característica de esta sección es su acentuado carácter hermético. Sin duda habría contribuido a reforzar esta orientación la asidua lectura de la obra de Jorge Guillén, y sobre todo de *Cántico*, que corrió paralela al lento proceso de escritura tanto de “Amistad a lo largo” como de “Las afueras”. De esta forma, “Ayer” puede ser considerada como una especie de examen de conciencia realizado por el personaje Jaime Gil de Biedma, previo a su inserción en un aquí y en un ahora que estarían constituidos, respectivamente, por “Por vivir aquí” y por “La historia para todos”, las otras dos secciones de *Compañeros de viaje*.

2. POR VIVIR AQUÍ

ARTE POÉTICA¹

Basándose tanto en el título como en la tradición, el lector de este poema habría de esperar ya fuera una especie de preceptiva, quizás una reflexión, un apunte o incluso un testimonio acerca del quehacer poético de su autor. En varios aspectos que se examinarán detalladamente a lo largo de estos comentarios, se verá que “Arte poética” es, principalmente, una meditación acerca de lo que Jaime Gil de Biedma entiende por arte poética y es esto lo que constituye el punto central del presente estudio, sin perder de vista que se trata de un poema y no simplemente de la articulación conceptual de una serie de ideas sobre la poesía; las ideas, en la medida en que éstas existan, se tienen que deducir no sólo de una lectura simbólica de las imágenes sino también, y sobre todo, de la forma en que éstas se articulan para conformar un poema. Es decir, en este caso, el texto es una

¹ Poema compuesto por cinco estrofas de cuatro versos cada una. Aunque se observa el predominio del endecasílabo (nueve versos), también abunda el alejandrino (ocho versos); aparece también el dodecasílabo (dos versos) y el heptasílabo (un verso).

ejemplificación de cierta poética, y no sólo una fuente de datos ofrecidos al lector de manera algo oblicua. Si se reflexiona un poco más acerca del título, convendría señalar que habitualmente estamos más acostumbrados a escuchar hablar del *ars poetica* desde un punto de vista preceptivo (formalista) que desde una reflexión acerca de los elementos con que debería contar un poema para ser considerado como tal, que es lo que sucede en el caso actual.

De entrada, puede señalarse que “Arte poética” es un poema dividido en dos partes principales. La primera, que coincide con los vv. 1-12, consiste en la enumeración de algunos elementos de índole urbana, sentimental y corporal que, según se verá más adelante, se encuentran unidos por la familiaridad, por la cercanía espacial y / o afectiva, cuyo tratamiento desemboca en la toma de conciencia del paso del tiempo. La segunda parte, vv. 13-20, puede ser considerada como una consecuencia lógica de la anterior, y se refiere a una propuesta en la que se alude al poder de la palabra o, mejor dicho, de la escritura. Otro punto que conviene destacar antes de pasar al análisis detenido del poema, es la ausencia, en estos versos, de un sujeto concreto, o de un verbo en primera persona, como si con esta omisión, seguramente deliberada, se pretendiera aludir más que a alguien en particular, al hombre como entidad metafísica y más que a una situación particular, al quehacer poético en general.²

² El interés de Jaime Gil de Biedma, durante esta época, hacia todo aquello que se relacione con el *ars poetica* es evidente si se considera que, también en 1957, publica la reseña crítica “Una antología del arte poética” (*Ínsula* 130 [1957], pp. 4 y 9; años después, con el título “De artes poéticas”, fue incluida en *El pie de la letra*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 32-36).

El poema arranca con una primera enumeración: “La nostalgia del sol en los terrados, / en el muro color paloma de cemento³ / --sin embargo tan vívido--”, en la cual conviene detenerse un poco. Puede observarse que el primer verso está constituido principalmente por un elemento intangible, “La nostalgia del sol”, que encuentra cierto grado de soporte material en “los terrados”, en las terrazas; es decir, en el sitio abierto de una construcción desde donde se puede explayar la vista, lo que remite a un acto de contemplación. La inmaterialidad del sol, así como su ausencia, queda sugerida por el recuerdo melancólico con que éste es evocado, al tiempo que se ve reforzada por el otro componente de la enumeración: “el muro color paloma de cemento”, cuya solidez y fortaleza contrastan visiblemente con el notorio carácter etéreo del primer verso; conviene destacar la analogía entre el color del muro y el de una paloma: mediante la inclusión del ave se le proporciona, efectivamente, cierta vivacidad a una descripción que, de otra manera, habría resultado bastante seca o incluso solemne. En seguida, se hace una acotación: la muralla de concreto resulta ser vigorosa y vivaz, a diferencia del ausente y añorado astro. La nostalgia es el hilo conductor de esta enumeración y la manera en que están dispuestos tanto los terrados como el muro produce el efecto de una oposición, de la cual se deduce que hay dos elementos en juego: la tristeza provocada por el recuerdo de algo perdido que tiende a diluirse, frente a una realidad con un grado de solidez extrema.

Percatarse del contraste entre el recuerdo y la realidad puede ser lo que provoca la sensación de “el frío / repentino que casi sobrecoge”. Esta propuesta se presenta como una posibilidad y no como una certeza obedece al hecho de conectar “la nostalgia del sol” con este último elemento pues, al ser puestos en relación ambos, sugieren que se trata de un día

³ La frase “muro color paloma de cemento” corresponde a una descripción de Barcelona, consignada por Jaime Gil de Biedma en una carta escrita el 11 de junio de 1956, dirigida a Paco Mayans. Véase la nota 2 a la edición del poema.

nublado y frío, aunque también da lugar a otra lectura: el tomar conciencia súbitamente de la distinción entre el pasado y el presente, entre la intangibilidad y la solidez, o entre la ausencia y la presencia, es lo que provoca dicha sensación, semejante a un escalofrío. También hay que señalar el encabalgamiento entre el sustantivo del v. 3, “frío”, y el adjetivo del v. 4, “repentino” que, en mi opinión, tiene como objetivo principal romper con la posible ensoñación en que imperceptiblemente se estaba convirtiendo la enumeración anterior: si el lector supone que “el frío” forma parte del escenario descrito, bien pronto se da cuenta de que la palabra se refiere también a una sensación experimentada por la voz narradora,⁴ aunque no se termina de precisar si parte del escenario para llegar al poeta, o viceversa.

Ahora bien, este efecto “casi” intimida. Sobresale la inclusión del adverbio en su sentido de “por poco”, ya que reparar en la oposición existente entre la vaguedad del pasado frente a la firmeza del presente *debería* haber sorprendido, pero no lo hace. Considero que lo anterior obedece a la presencia de una voz crítica que a estas alturas del poema resulta casi invisible, pero, conforme éste avanza, crece en intensidad. Aquí, esa misma voz da lugar a un intento de precisión en el proceso de recordar: percatarse de que la contemplación de los recuerdos y del escenario, con su respectiva oposición, “casi” causan un estremecimiento obedece, en mi opinión, a una reflexión posterior sobre este hecho. Otro punto que quizás apoye esta lectura es el cambio de referentes que se da en la siguiente estrofa, como si esa misma voz se hubiera sentido en peligro de caer en una enumeración demasiado emotiva, sentimental, o incluso melodramática, y mediante la

⁴ Aunque esto pareciera contradecir la propuesta de que no hay una persona concreta en el poema, creo que el carácter enunciativo de estos versos no involucra a alguien en particular; es decir, el poema evoca un paisaje visto a través de la conciencia de un sujeto cuya identidad no se explicita.

inserción del adverbio se hubiera dado la oportunidad de tomar distancia frente al tema, para considerarlo desde otra perspectiva, o incluso para pasar a otro.

El cambio de estrofa anuncia, también, un cambio de referentes, lo que no obsta para que la emotividad siga estando presente. La enunciación continúa con el empleo de elementos abstractos que, si bien en un principio podrían ser adjudicados a la nostalgia del sol, casi de inmediato se ve que no es así: “la dulzura, el calor de los labios a solas / en medio de la calle familiar,”. El eje de estos dos versos son los labios y, por la manera en que están dispuestos los sustantivos, se invierte la relación causa-efecto: hay “algo”, los labios (aunque el lector no lo sabe en un primer momento y podría atribuírselo a la enumeración anterior), que origina dos sensaciones simultáneas, “la dulzura” y “el calor”; es decir, se esboza una noción de suavidad y complacencia, ante ese “algo” que, además de ser grato y gustoso, permite experimentar cierta elevación de la temperatura. “Los labios” es una palabra que, en este contexto, está revestida de cierta ambigüedad, pues, por un lado, puede referirse a los de una sola persona o a los de dos o más sujetos. Por la imagen descrita, “a solas / en medio de la calle familiar”, creo que se trata de la segunda opción, lo que, escudado en la vaguedad tanto de este sustantivo en particular, como en la disposición sintáctica de los versos hasta este momento, se relaciona con un acto de provocación, pues hay indicios de que besarse públicamente en la España del régimen franquista no era un acto socialmente permitido.⁵ Sin embargo, en este caso, esos labios se encuentran a salvo, toda vez que si bien es cierto se hallan en la vía pública, ésta resulta conocida e incluso protectora.

⁵ Cf. vv. 17-20 del poema “El arquitrabe”: “Uno sale a la calle / y besa a una muchacha o compra un libro,/ se pasea, feliz. Y le fulminan: ‘¿Cómo se atreve usted?’”.

El acogedor ambiente de familiaridad, protección y complacencia es trasladado, mediante un símil, a un escenario cerrado, en el que todas estas características se condensan: “igual que un gran salón donde acudieran / multitudes lejanas como seres queridos”. Lo que destaca en estos versos es el verbo acudir, en pretérito del subjuntivo pues, independientemente de que se trate de una acción pasada, presente o futura, lo que resalta es el matiz de deseo; es decir, tanto las “multitudes lejanas”, similares a los “seres queridos”, como ese “gran salón”, no son elementos que pertenezcan al mismo plano de la realidad desde el que se enuncia el poema, sino que forman parte de la esfera de lo posible.

Otro punto a comentar respecto a estos versos es la relación establecida entre las “multitudes lejanas” y los “seres queridos” mediante el adverbio modal, correspondencia que es enfatizada por el sitio en que convergirían los dos componentes, “un gran salón”. El acierto de esta sección radica en varios puntos; a saber, el modo y el tiempo verbal utilizados, la doble igualación (“igual que” y “como”) entre sus componentes y el empleo de la adjetivación en las frases ya referidas. La analogía entre las dos primeras abre ciertas posibilidades de lectura, puesto que se trata de elementos que se encuentran distantes, ya sea en el tiempo o en el espacio, y a los cuales se desea hacer presentes. De esta forma, se corresponden, e incluso se intercambian, las “multitudes” con los “seres” (en una situación que produce cierta anfibología), así como las características atribuidas a ambos, “lejanas” y “queridos”, con lo cual, el resultado obtenido es el de una gran ausencia, causa probable de la nostalgia mencionada versos atrás. Por su parte, el adjetivo “lejanas”, si bien es cierto que en un principio está asociado con los anteriores referentes espaciales, se “permea” de la ambigüedad del sustantivo al que modifica y de manera un tanto imperceptible anticipa la inclusión del siguiente elemento del poema: el tiempo.

Pese a la innegable importancia que les concede la voz narradora, la añoranza del sol y la calidez de los labios no constituyen su elemento fundamental pues, como prosigue en su enumeración, junto con éstos o, mejor dicho, englobándolos, está “sobre todo la eternidad del tiempo, / el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma⁶”. La inclusión del elemento tiempo podría parecer un tanto sorpresiva pero, viéndolo bien, su presencia ya había sido aludida desde el primer verso, ya que el recuerdo que subyace en “la nostalgia” alude al pasado y, por su parte, el verbo “sobrecoger”, resultado del deseo de querer disfrutar de un sol ausente, está en presente del indicativo, mientras que el tiempo y el modo verbales empleados para expresar el deseo de que acudan esas “multitudes lejanas” apunta hacia el futuro. Dicho con otras palabras, en las dos acciones enunciadas previamente en el poema se había “insinuado” la referencia al pasado, al presente y al futuro; es decir, no habían hecho otra cosa que prefigurar la inserción de este componente.

La importancia del sintagma “la eternidad del tiempo” amerita un paréntesis: el lector familiarizado con la obra de Antonio Machado, y más específicamente con Juan de Mairena, encuentra entre sus páginas el comentario del profesor a unos versos del drama *En el seno de la muerte*, de José de Echegaray: “Para hacerme traición habéis tenido / no más que rapidísimos momentos; / para vengarme yo, y atormentaros, / tengo ante mí la eternidad del tiempo”⁷, acerca de los dos últimos versos, Mairena señala que “no parece oponer el concepto de eternidad al de tiempo, sino que concibe la eternidad como un tiempo eterno, un tiempo vivo, es decir, medido por una conciencia, pero que no se acaba

⁶ Cf. vv. 33-38 de “En el castillo de Luna”: “Y los años en la cárcel, / como un tajo dividiendo / aquellos y estos momentos / de buen sol primaveral, / son *un boquete en el alma* / que no puedes tapar nunca”. Las cursivas son mías; sigo la versión presentada en *Las personas del verbo*, Barral Editores, Barcelona, 1975, pp. 107-109.

⁷ José de Echegaray, *En el seno de la muerte*, Acto III, Escena X, vv. 776-779. Consultado en línea el 4 de junio de 2009. (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13583818767136729976613/index.htm>).

nunca. Es el concepto de la eternidad que tiene el sentido común, concepto, en el fondo, mucho más trágico que el metafísico”.⁸

Ahora bien, considero que es muy relevante que se hable del tiempo no en un sentido cronológico, sino centrandó la atención en su significado de perpetuidad, de algo sin principio, sucesión ni fin que, como ya se mencionó, engloba tanto al pasado, como al presente y al futuro, sin hacer ninguna especie de distinción entre ellos. Este carácter inmensurable del tiempo provoca, al menos, varias sensaciones simultáneas: desesperación, angustia e impotencia. La imagen empleada para representarlas resulta muy adecuada: “el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”; es decir, una especie de fisura, de grieta que, debido al empleo del gerundio, apunta a su acontecer simultáneo con algo más,⁹ a la vez que sugiere que se trata de algo que, como el mismo tiempo, sucede interminablemente, sin comienzo ni final aparentes, idea reforzada por el empleo de la palabra “alma” que, en mi lectura, interpreto como el principio que da forma y organiza el dinamismo de la vida, así como la sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos. Desde esta perspectiva, el poema trasciende la barrera de lo histórico y de lo individual, para llegar a un nivel ahistórico, arquetípico y, por consiguiente, colectivo. Deja de ser la descripción de unos recuerdos personales y las sensaciones por éstos despertados, para devenir el sitio de una reflexión de índole existencial. “El gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”, requiere de este tratamiento: el alma, eterna, presupone al individuo y ambos son tiempo.

⁸ Antonio Machado, *Poesía y prosa IV. Prosas completas 1936-1939* (ed. Oreste Macrì), Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 1946.

⁹ Ese “algo más” sería, además de las acciones descritas en las dos primeras estrofas, el sobrenadar de las promesas de que se habla en seguida; es decir, todas las acciones están indisolublemente ligadas con el tiempo, puesto que “tiempo” y “eternidad” son aquí, términos opuestos que al mismo tiempo se reconcilian, según se desprende de la lectura de Mairena.

Líneas atrás mencioné el acontecer simultáneo de la apertura del “gran boquete” que se abre “hacia dentro del alma” con “algo más”. En parte, creo que esto se refiere a las dos acciones descritas con anterioridad: la contemplación del escenario desde la terraza de cierto lugar y el deseo de que “multitudes lejanas” acudan a un punto determinado. Sin embargo, esto no es todo lo que sucede, pues, como se explicita en el poema, todo esto tiene lugar “mientras arriba sobrenadan promesas / que desmayan lo mismo que si espumas...”. Es curiosa la mención de un “arriba”, porque el único escenario concreto son “los terrados” y los muros de la ciudad, al comienzo del texto, y el otro posible referente espacial sería el interior del alma. Por esto mismo, creo que no resulta muy aventurado el considerar ese “arriba” como una serie de elementos que rodean y, hasta cierto punto, trascienden al individuo. En ese contexto hay ofrecimientos que inicialmente flotan por encima de una superficie, para adquirir una consistencia tan blanda, “lo mismo que si espumas”, que terminan por desvanecerse, por desaparecer, debido, sin duda alguna, al transcurso del tiempo, que si corroe hasta lo más sólido, destruirá algo tan vago como una promesa.

Así, dentro de esta primera parte del poema, el principal acontecimiento es el percatarse del paso del tiempo y sus minadores efectos, situación que, de alguna manera, modifica la visión de un mundo en la que se advierten reminiscencias edénicas, de un mundo unitario que es inventariado, o fragmentado, por el tiempo. También se deduce que esta toma de conciencia es el resultado de la sensible ausencia de varios elementos: la nostalgia por el sol en el momento en que se contempla un escenario, así como la lejanía de algún personaje específico, que estaría representado por los labios, y de quién también se desea la compañía. Existe finalmente la dilución de ciertos ofrecimientos. De esta forma, la confrontación del presente con el tiempo ido, por un lado, y con el porvenir, por otro, no

hace otra cosa que preparar la acción medular del poema: la toma de conciencia del momento actual y de la inserción del individuo dentro de una sociedad.

¿A qué conduce el haber tomado conciencia del inexorable paso del tiempo? En primer lugar, a la concientización del compromiso moral que se tiene, sencillamente por vivir: “Es sin duda el momento de pensar / que el hecho de estar vivo exige algo,” versos en los cuales el encabalgamiento centra la atención en “el momento de pensar”, como si de alguna manera se estableciera una analogía entre el pensamiento y la vida o, incluso más allá, entre la vida y el tiempo: el ser humano es tiempo y vida. Pero no se reflexiona sobre cualquier cosa, sino sobre la relación entre la vida del ser humano y el tiempo gracias al cual existe; en este sentido, estar vivo es sinónimo, también, de estar consciente de que es necesario actuar, de que la vida misma “exige algo”. ¿Qué puede ser ese “algo”? La voz narradora se encarga de ofrecer algunas respuestas posibles: “acaso heroicidades ¿o basta simplemente / alguna humilde cosa común”. Nótese que la primera opción va precedida de un adverbio de duda y que el término “heroicidades” comprende dos posibles significados: en un primer momento, se refiere a ciertas acciones de orden virtuoso; es decir, a la realización de determinadas hazañas. Dentro de éstas, subyace el otro sentido de dicho término: ¿quién sino un héroe sería el encargado de realizarlas? Y es precisamente en este término que habremos de detenernos un poco, debido a la importancia que, se verá, tiene el concepto tanto para la voz narradora como para las ideas poéticas de Gil de Biedma. En su sentido etimológico, un héroe es un personaje nacido de la unión entre un ser divino y un humano; debido a esta fusión, el producto resultante sería algo más que un hombre, pero menos que una deidad; es decir, se trataría de un estado intermedio entre el hijo de un dios y el hijo de cualquier vecino. Ahora, bien vale la pena preguntarse si la época actual permite la existencia de héroes o si éstos no pertenecen más bien a otra forma de concebir

el tiempo. Desde esta perspectiva, puede decirse que el primer resultado, o el más visible, de la toma de conciencia de los efectos del tiempo es, justamente, un primer apunte hacia el cambio de perspectiva en cuanto a dejar de considerarse como hijo de un dios, de Dios, y comenzar a percibirse como un hijo de vecino, como cualquier ser humano. De aquí que la realización de esas heroicidades sea puesta en duda desde el momento mismo de su enunciación.

Entonces, si las heroicidades no son recomendables, se debe buscar otra opción, algo “más sencillo”, o más fácilmente realizable, producto de la reflexión y del conocimiento adquirido mediante ésta, “alguna humilde cosa común”; es decir, se debe buscar hacer algo a partir de la identificación de las limitaciones y debilidades propias, para obrar a partir de dicho conocimiento. Que esta segunda opción aparezca precedida por un signo de interrogación conlleva, es cierto, un ligero matiz de duda; pero, gracias a la inclusión del verbo “basta”, en su sentido de ser suficiente y adecuado para un propósito específico, podría ser considerada, también, como una pregunta retórica. Por otra parte, en esta frase destaca el sentido de pertenencia, entre varias personas, que se le da a ese algo aún sin definir, con lo cual se refuerza la idea propuesta del cambio de perspectiva que considera al hombre como igual a sus semejantes y que, por tanto, debería proceder a partir de su identificación con cierta comunidad.

Ese algo no es precisado de manera directa, sino que se recurre a una perífrasis, ya que se habla de algo “cuya corteza de materia terrestre / tratar entre los dedos –con un poco de fe?” que, en primera instancia, sirve para aludir a lo que puede ser un lápiz (la “corteza” combinada con cierta “materia terrestre”, es decir, la madera y el grafito, que son tratados “entre los dedos” al momento de escribir); sin embargo, la naturaleza misma de las circunlocuciones evita una lectura única y creo que en la frase “corteza de materia terrestre”

existe, también, la intención de oponer un acto sencillo y común, como la escritura, a las promesas que rodean a los seres humanos, mas nunca entran en contacto con ellos, y de las que ya se habló con anterioridad en el poema. Otra posible lectura es la de la expresión del deseo de que la escritura surja de lo más profundo del alma, de aquello que conforma al hombre y lo convierte en hijo de vecino. Considero que ninguna de las tres lecturas excluye a la otra y que mediante el lápiz sugerido en la primera se está haciendo referencia a los dos últimos versos, los cuales comento a continuación.

Inmediatamente después de la pregunta con la que se expresa la segunda posibilidad de encarar el compromiso que significa estar vivo se ofrece una respuesta: “Palabras, por ejemplo. / Palabras de familia gastadas tibiamente.” La anáfora empleada para las “palabras” centra la atención en este elemento, que es presentado como una alternativa, no como la solución ideal. Esto se aprecia al incluir la expresión “por ejemplo”, con la que se ofrece una muestra ilustrativa de la concreción de la “humilde cosa común” que estaba por ser definida. El sentido comunitario de las palabras queda expresado por la frase adjetiva “de familia”, con que son modificadas las “palabras” la segunda vez que se les menciona, ya que ésta alude a la idea de grupo con alguna condición, opinión o tendencia en común. Dicho de otra manera, al hacer mención de las “palabras de familia” se estaría remitiendo a cierto código, compartido por la voz narradora del poema y por algunas personas unidas a ella por una manera similar de pensamiento. Esas palabras deberán ser “gastadas tibiamente”; es decir, su empleo deberá ser moderado, reflexionado: sin el calor producido por la efusividad y tampoco con el frío de la reflexión excesiva.

La solución propuesta al planteamiento desarrollado en las tres primeras estrofas consiste en asumir el compromiso, que surge del simple hecho de estar vivo, consistente en un acto que combina la participación individual con la colectiva: la escritura. Dentro de esta

perspectiva subyace la visión de la poesía como el producto realizado por alguien que quedaría individualizado a partir de su labor escritural, a la vez que, por esta misma acción, se incrustaría dentro de la tradición que le precede, pues no debe perderse de vista que la literatura es considerada como “una humilde cosa común”, consistente en “palabras de familia”.

De esta manera, “Arte poética” constituye, más que una declaración de índole formalista, una visión personal acerca del tratamiento de que deben ser objeto las palabras, las estructuras sintácticas y poéticas, así como los temas y las ideas, para que adquieran una categoría poética. A partir de las ideas presentadas en el poema, se puede ver que, de existir un método preceptivo, éste consistiría en partir de una experiencia particular para trasladarlo al plano de la colectividad, observación que se desprende de la ausencia de un sujeto concreto o de la mención de la escritura de poemas como un acto que reúne al individuo con el género humano. Otro punto importante sería el distanciamiento que, se sugiere, debe haber entre un objeto en particular y las sensaciones suscitadas por dicho contacto, a partir de la inserción de una voz que combine por igual reflexión y crítica, como se pudo observar en el encabalgamiento entre los versos 3 y 4, así como en el empleo del adverbio en este último. Que el poema esté colocado a manera de pórtico en la segunda sección, “Por vivir aquí”, de *Compañeros de viaje*, le confiere una calidad de declaración de principios, al tiempo que parece perfilar los diversos temas y motivos que habrán de ser desarrollados en el poemario, a saber: la nostalgia, la esperanza y una visión reflexiva acerca del acontecer contemporáneo, a nivel individual y social. El punto de unión entre estos elementos sería el tiempo, considerado como un factor que reconcilia dos fuerzas antitéticas que crean y destruyen la existencia de manera simultánea.

IDILIO EN EL CAFÉ¹⁰

En palabras de su autor, la redacción de “Idilio en el café” data de “cierta época de mi vida, a finales de 1957, [en que] yo escribía casi de corrido, automáticamente, sin elaboración. [Como resultado de ello,] en mi primer libro, *Compañeros de viaje*, hay tres poemas cuyo origen está en un texto automático. Son “Idilio en el café”, “Canción para ese día” y “Aunque sea un instante”.¹¹ Aunque no es el objetivo del presente estudio determinar si hay automatismo, o no, ni en “Idilio en el café”, ni en los otros poemas mencionados, me parece pertinente tomar nota de las observaciones que el poeta hace al respecto, ya que tal vez nos puedan ayudar a esclarecer algunos aspectos de nuestra lectura.

Por lo visto, la elaboración de esos “textos automáticos” formaba parte de una costumbre de Jaime Gil de Biedma quien, entre 1956 y 1957, después de un día de mucho

¹⁰ Poema compuesto por tres estrofas de seis, cinco y cinco versos en donde se combinan indistintamente los endecasílabos (nueve versos) y los alejandrinos (siete versos).

¹¹ “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”. Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago. Realizada en 1981 y publicada en *El País*, 12 de agosto de 2000. Cito por la versión incluida en Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones, op. cit.*, p. 124. Creo que hay que tomar estas palabras con mucho cuidado, pues se trata de una declaración hecha 22 años después de que los poemas fueron publicados. Tal vez lo que el autor de 1981 busca sea adelantarse a cualquier reparo que el lector pudiera hacer al respecto o incluso dar respuesta a críticas ya recibidas; conviene recordar, por ejemplo, que en una carta escrita el 13 de octubre de 1959, Gabriel Ferrater (un amigo cuyo criterio Gil de Biedma respetaba mucho), había comentado lo siguiente: “‘Arte poética’, ‘Idilio en el café’, ‘Muere Eusebio’ y ‘Canción para ese día’, están muy bien, pero son menos imprescindibles, contribuyen menos a definir tu mundo moral”. Cf. “A propósito de *Compañeros de viaje* (Carta de Gabriel Ferrater a Jaime Gil de Biedma)”, *Litoral* 163-165 (1986), p. 72.

trabajo en la oficina, solía sentarse “a la máquina y hacer algo de escritura automática para vaciarme”.¹² Ahondando un poco más en el poema que ahora nos ocupa, vemos cómo el autor se refiere a él como “ese magma” en el que, pese a su estado, “había levemente apuntada una situación, unos personajes y una voz específica dentro de la situación”, factores que inciden en dos aspectos clave para la obra de este poeta: se trata de su primer monólogo dramático, escrito, según él, de manera más o menos consciente, además de contener “el germen del personaje que acabaría siendo el poeta Gil de Biedma”.¹³

Sirva este preámbulo para explicar mi interés hacia este poema, al que considero, más que un “texto automático”, un esbozo de monólogo dramático en el que un personaje, hablando desde una perspectiva concreta (más onírica que real), dramatiza cierta acción, que se escenifica en un entorno específico y también en relación con determinados actores. Las siguientes notas tienen como propósito estudiar la interacción que se establece entre estos elementos, así como la manera en que convergen para constituir el tono singular de ese “personaje que acabaría siendo el poeta Gil de Biedma”.

Un “idilio”, sabemos, es un coloquio amoroso, por lo que el nombre del poema parecería anunciar la conversación entre una pareja de enamorados. Asimismo, el título indica que la acción va a quedar circunscrita a un lugar más o menos específico, no “un café”, sino “el café”, mediante una formulación en la que el empleo del artículo determinado, “el”, tiende a sugerir un sitio al que se acude con cierta frecuencia; este rasgo

¹² “‘Escribir fue un engaño’. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo”. Entrevista con Carme Riera y Miguel Munárriz. Realizada en junio de 1987 y publicada en *El País*, 14 de enero de 1990. Nuevamente, cito por Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*, pp. 234-235. En esta entrevista el poeta cambia el año en que, según él, realizó estos experimentos, pues ahora habla de “Allá por el año 1956”. No es el único cambio de opinión, ya que ahora limita a dos los poemas escritos, según él, de modo automático: “Aunque sea un instante” e “Idilio en el café”; es decir, omite el tercer poema, “Canción para ese día”.

¹³ *Loc.cit.*

podría servir para justificar, en parte, el carácter aparentemente inconexo de la narración que articula el poema, ya que, leída desde esta perspectiva, la anunciada conversación entre los personajes sería tan sólo una más entre muchas otras.

La articulación de los dos primeros versos, “Ahora me pregunto si es que toda la vida / hemos estado así”, conformada por una oración compleja, introduce una pauta rítmica que obliga a una pausa en la séptima sílaba, con lo cual se centra la atención del receptor del poema en la primera oración simple: “Ahora me pregunto”, donde el adverbio de tiempo, además de precisar que la acción de preguntarse sucede en el momento presente, indica también la ruptura que la actividad actual crea con respecto a otra actividad distinta, no especificada, ocurrida con anterioridad. Lo que motiva el cuestionamiento del poeta es algo que se formula en seguida: “si es que toda la vida / hemos estado así”, cláusula en la que la condicional enlaza con el matiz levemente interrogativo del verbo que la precede y refuerza el tono de duda que había sido sugerido antes. La incertidumbre se deriva de la pretensión de dilucidar si la situación actual, cualquiera que ésta sea, se ha extendido ya por un lapso tan considerable que pueda decirse que abarca toda una existencia. El carácter momentáneo de la aparentemente súbita reflexión, “ahora”, parece oponerse a aquello mismo que es el objeto de la reflexión: un sentimiento que tal vez se había experimentado durante “toda la vida”,¹⁴ con lo cual se introduce un conflicto en la relación entre el tiempo pasado y el momento actual.

En la siguiente construcción oracional es más evidente la insistencia acerca de las acciones realizadas en el tiempo presente: “Pongo, ahora mismo, / la mano ante los ojos [...] y el vello / inmenso se confunde a la mirada”. La reiteración del “ahora” (convertido

¹⁴ Esto se ve resaltado por la asonancia o-a entre “ahora” y “toda”. Las asonancias son fundamentales en este poema. Junto con ésta se presentan otras dos, e-o y a-o, que comentaré con detalle más adelante.

en la locución adverbial “ahora mismo”; es decir, “en este instante”) intenta llamar la atención acerca del momento preciso en que se desarrollan las reflexiones de la voz narradora. Ésta no es la única reiteración en forma distinta, porque el “ahora me pregunto” inicial es recalcado en el tercer verso en la acción de poner “la mano ante los ojos”, imagen con la que se alude a la posible actitud reflexiva de la voz narradora. Esta última acción hace que la mano entre en contacto con las pestañas de los ojos, que se encuentran cerrados, quizás como resultado del nivel de reflexión obtenido. Resulta significativo que el autor recurra a una construcción perifrástica, “el vello / inmenso se confunde a la mirada”, para describir este hecho pues, por su naturaleza polisémica, bien vale la pena remarcar algunos puntos, como son el encabalgamiento y la asonancia e-o entre “vello” e “inmenso” con lo que, más que hablar de unas pestañas “largas”, creo que se alude al extenso lapso que probablemente ha ocupado el acto reflexivo. Otro aspecto que conviene señalar es el intento de fundir “las pestañas” con “la mirada”, presente en el plano fonético mediante la aliteración a-a, como si al mezclarlas se quisiera sugerir cierta fusión entre la conciencia de la persona (ocupada en su meditación) y la vida exterior circundante (el café), cuya finalidad sería la de sugerir el grado de ensimismamiento de la voz narradora, efecto tal vez conseguido también por la referencia al “inmenso” y “silencioso” vello.

Por su parte, la aposición “¡qué latido / de la sangre en los párpados!”, referida a la sensación táctil experimentada por la mano al ser colocada sobre los ojos cerrados, resulta útil para explicar parte del proceder de la voz narradora hasta el momento. Como ya se comentó, el poema comienza con una actitud entre dubitativa y reflexiva que, sin perderse del todo, deviene un estado de somnolencia bastante profundo. Lo único preciso es el hecho de ponerse la mano ante los ojos y la sensación de la sangre que corre en los párpados. Es curioso que estos dos hechos se encuentren a la mitad de la estrofa y que, en el caso de la

impresión sensorial, ésta se halle “oculta” bajo una forma gráfica, los guiones, que permite sea considerada como un elemento “prescindible” dentro del poema. A su vez, ésta es seguida por una construcción perifrástica en la que, ya se señaló, se hace referencia a los ojos cerrados, situación que queda prácticamente aclarada en la última oración de esta estrofa: “Pesan las pestañas”, la cual, aunque se trate de otra circunlocución para referirse al estado de somnolencia experimentado por la voz narradora, es bastante más clara que la inmediatamente anterior. Así, desde esta perspectiva, la primera estrofa del poema dramatizaría, más que estar narrando, la “lucha” de un personaje que, aletargado en un café, lucha por estar atento, despierto, consciente; sería ésta la razón por la cual el cuadro presentado hasta este momento esboza un “conflicto” que opone la reflexión a la somnolencia. Dicho conflicto, por cierto, resulta apreciable también en los cinco encabalgamientos que jalonean la estrofa, como si con la reiteración de este recurso el poeta quisiera subrayar la lucha entre el ritmo del pensamiento y el de la métrica; sin embargo, fuera de la mención inicial de la interrogación que el personaje dirige a sí mismo, no se sabe, al menos hasta este momento, en qué consistiría dicha cavilación.

Lo anterior es puesto en evidencia al inicio de la segunda estrofa, mediante una oración que sirve tanto de conector entre las dos primeras secciones del poema, como de resumen del tema desarrollado previamente: “No sé bien de qué hablo”. Es una frase en que el personaje confiesa no saber definir qué es exactamente lo que motiva su reflexión, pero también en que reconoce que sus intentos por definirlo resultan ininteligibles. Además, quizás sea éste el momento oportuno para referirse por primera vez a la asonancia a-o (presente aquí en “hablo”, pero también en otros momentos del poema). En mi opinión, se trata de uno de los hilos conductores de “Idilio en el café”, puesto que anteriormente ha aparecido en el v. 2, “(hemos) estado” y en el v. 3, cuando se habla de “la mano”, en el v. 4

cuando se evoca “los párpados” y, como se verá, se presenta intermitentemente en varios versos posteriores. Hasta ahora, la relación queda establecida fonéticamente, entre una acción, “hemos estado”, dos sustantivos, “la mano” y “los párpados”, y otra acción “(no sé bien de qué) hablo”: red de asonancias cuya principal función parecería ser la de reforzar, desde el plano del significante, la persistencia de la actitud reflexiva frente a la inercia que parece empujar a la voz narradora a un estado de somnolencia. La imagen de “la mano” podría significar la frontera entre ambos, reforzando así mi propuesta de lectura, que cree ver en el poema la lucha de la reflexión lúcida por predominar sobre el aletargamiento.

No tener una idea clara acerca de lo que se habla pasa a un segundo apartado del poema en el que la perspectiva de la voz narradora cambia: del ámbito individual en que se ha desarrollado hasta el momento, se transita hacia una contemplación del escenario circundante; es decir, del interior del café, sin que por ello se deje de advertir un profundo grado de somnolencia y confusión, perceptibles en la disposición de los distintos niveles sintácticos con que se describe esta nueva sección del poema. Más que en detallar la decoración del lugar, la mirada se centra en los parroquianos, con la clara intención de dilucidar su identidad: “¿Quiénes son, / rostros vagos nadando como en un agua pálida, / éstos aquí sentados, con nosotros vivientes?” El empleo inicial del pronombre interrogativo explicita el deseo de indagar acerca de la identidad de un grupo de personas a las que, más adelante, después de la aposición constituida por el verso siguiente, reconocemos como los asistentes al café: “éstos aquí sentados”. Esta última frase declarativa, por cierto, pese a su sencillez, no parece proporcionarnos toda la información que necesitamos para identificar a estas personas, o al menos no lo hace de manera tan clara, pues aunque el adverbio de lugar, “aquí”, podría referirse al café, la única mención directa que se ha hecho de este lugar hasta ahora ha sido en el título, y puede ser que, a raíz de la confusión que invade a la

voz narradora, la alusión no quede lo suficientemente explicitada. Tal vez sea por eso que el poeta haya considerado necesario hacer una acotación más: “con nosotros vivientes”. Aunque si fue así, no hay más remedio que reconocer que la frase, lejos de aclarar algo, sólo produce un grado más profundo de ambigüedad, sobre todo debido a la palabra “vivientes”, que no se sabe si es sustantivo o adjetivo, si define o califica, si se refiere a todos los que son ajenos a la voz narradora y su acompañante o si abarca a todos por igual. En esta palabra también creo advertir cierta paradoja, debido al ambiente soporífero que se ha venido describiendo hasta este momento; es decir, el personaje parece querer señalar que, pese a todo, hay vida en el cuadro descrito.

En la lectura de estos renglones queda pendiente el verso “rostros vagos nadando como en un agua pálida” que, como ya se anotó, es una aposición referida a la interrogación inicial “¿Quiénes son?”. Que se explique primero la percepción que se tiene de los parroquianos es otra manera de insistir acerca de la somnolencia y la confusión, recurso que cuenta, a su vez, con otros dos niveles de significado. En primer término, la referencia a esas otras personas se centra en sus “rostros”, imagen que, pese a ser lo que habitualmente confiere identidad a las personas, en este caso sugiere una situación opuesta: debido al adjetivo y al gerundio (con función adjetival) con que es modificado, el sustantivo adquiere características evanescentes, ya que los “rostros” en este caso son “vagos” (imprecisos, indeterminados y, en el contexto español, perezosos), al tiempo que se trasladan, frase con la que se introduce la primera descripción propiamente onírica del poema que, a su vez, está reforzada por el símil de la segunda parte de este alejandrino, “como en un agua pálida”, en el que no deja de intrigar el adjetivo “pálida” atribuido al agua; se trata de una imagen cuya visualización remite a un ambiente de sueños, en el que la “decoloración” del agua reforzaría la imprecisión de los rostros del inicio del verso creando, en conjunto, un

cuadro caracterizado por un contorno que tiende a diluirse, con lo cual también se insinúa que la somnolencia ha aumentado de tal manera que aun el discurso de la voz narradora tiende a volverse confuso.

Volviendo a las asonancias en a-o, los tres versos 7-9 ofrecen otra muestra valiosa: “(no sé bien de qué) hablo”, “vagos”, “nadando” y “sentados”. Con excepción del último adjetivo, estos ejemplos sugieren un paulatino y significativo avance en el aletargamiento que trata de imponerse a la conciencia de la voz narradora, que por su parte reconoce cierto nivel de amodorramiento. De aquí que la percepción inicial que el personaje nos ofrece del entorno sea a tal punto imprecisa que muy bien puede decirse que éste visualiza a los parroquianos como si flotaran en el aire. Sin embargo, no debe perderse de vista que la conciencia lucha contra la somnolencia; así que, pese a todo lo anterior, el personaje termina por señalar que las personas que parecen “nadar”, se encuentran fijas, colocadas a su alrededor (“éstos aquí sentados”).

En seguida, el poema cambia una vez más de dirección, al incluir en el cuadro elementos que aparentemente no tienen relación con lo anteriormente descrito: “La tarde nos empuja a ciertos bares / o entre cansados hombres en pijama.”. Cabe señalar que, con la primera imagen, “la tarde”, se introduce la primera referencia temporal relacionada con el mundo del café. Creo que el empleo de esta imagen está relacionado con el adormecimiento en el que se ha insistido a lo largo de estos versos, ya que “la tarde” constituye, entre otras cosas, un punto intermedio en el transcurso del día: un momento en el que aún no ha oscurecido por completo, pero en el que tampoco existe ya la plena claridad del mediodía; es decir, como sucede con la voz narradora, el día oscila entre dos polos. “La tarde” es, también, la razón por la cual el narrador y su acompañante, lo mismo que los demás parroquianos, se encuentren en el café, ya que es la que presiona a todos los personajes del

poema para que acudan a “ciertos bares”; esto es, a sitios aparentemente indeterminados, imprecisos, como el discurso de la voz narradora o como la impresión que ésta tiene del resto de las personas en el café. Este último aspecto es reiterado mediante la inclusión de la disyuntiva, en un sentido que denota equivalencia: “o entre cansados hombres en pijama”. Estos hombres serían a quienes anteriormente se refirió como “rostros vagos” aunque, en esta nueva mención, además de ser imprecisos y probablemente perezosos, se les atribuye un cansancio más propio del atardecer. El punto que “salta” a la vista del lector, y también a la percepción de la voz narradora, es que esos hombres van “en pijama”. ¿Cómo es posible esto? En mi opinión, puede significar que el adormecimiento de la voz narradora ha llegado a un punto tal que ahora sueña despierta; esto último sirve para comentar brevemente un punto referente a la intertextualidad.

Dionisio Cañas, en su edición de una antología poética de Gil de Biedma, señala¹⁵ una relación que sin duda existe entre el verso 11 de “Idilio en el café”, “entre cansados hombres en pijama”, y el verso 72 de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot: “Of lonely men in shirt sleeves, leaning out of windows?...”.¹⁶ Si recordamos la admiración literaria que Gil de Biedma muchas veces expresara por Eliot, la deuda parece más que evidente; sin embargo, considero que las similitudes entre ambos poemas van más allá de la evocación casi literal de este verso. En primer lugar, los títulos de ambos textos resultan similares, puesto que puede decirse que “love song” e “idilio” pertenecen a un mismo campo semántico. En segundo término, la intertextualidad no se reduce solamente al plano literal, ya que tanto el ambiente descrito, como la atmósfera lograda en el poema de Gil de Biedma, resultan muy parecidos a los del poema de Eliot.

¹⁵ Véase, Jaime Gil de Biedma, *Volver*, ed. Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 139.

¹⁶ Cito por T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt Brace & Company, New York, 1963, p. 5.

A partir de estos señalamientos, la relación existente entre ambos poemas resulta ser tan clara que sin duda se trata de algo premeditado por parte del autor de “Idilio en el café”. Ahora bien, cabe preguntarse ¿cuál habrá sido su intención? Aventurando una respuesta, diría que el propósito principal de Gil de Biedma al insistir en sus alusiones al poema de Eliot, consiste en inscribir su texto en una línea poética que no por innovadora es menos sólida en su propuesta. Tomando como base la tradición literaria, por “idilio” cabría esperarse no sólo otra temática muy diferente, sino también un tipo de desarrollo muy distinto al que se presenta en este caso.¹⁷

Antes de retomar el hilo conductor del poema, conviene anotar que mis señalamientos de ninguna manera pretenden ser exhaustivos, sino que con ellos trato solamente de establecer otras líneas posibles de lectura. Así, de las observaciones realizadas en torno a esta estrofa, se puede concluir que el ensimismamiento de la voz narradora es compartido, en gran medida, por los parroquianos del café; es decir, la situación personal es amplificadora por el contexto aquí descrito, de tal manera que incluso las aliteraciones contribuyen a acentuar dicho efecto. También, aunque casi parece sucumbir a la inercia, el personaje mantiene despierta la conciencia hasta el último momento, que es cuando se interrumpe la descripción de ese escenario, justamente al final de la estrofa. Finalmente, la intertextualidad resulta fundamental en esta sección: además de inscribir el poema en una línea poética determinada, el préstamo constituye un guiño dirigido a los lectores “enterados”. Con ello Gil de Biedma podría estar indicando, de modo indirecto, que escribe sus poemas para un tipo particular de lector: el compañero de viaje literario; no solamente

¹⁷ En este sentido de “innovación”, podría compararse “Idilio en el café” con otros idilios de la literatura española previa a Gil de Biedma. Pienso, por ejemplo, en “Amor (con alas y flechas)”, de Federico García Lorca; “Idilio marino”, de Rubén Darío; o el “Idilio”, de José Asunción Silva.

para sus amigos o coetáneos, sino también para los lectores de generaciones futuras que tengan conocimiento de ése y otros posibles referentes.

Prosiguiendo con la lectura del poema, se puede ver que, en la estrofa final, la voz narradora cambia una vez más el objetivo de su descripción. Por una parte, pareciera que luego de la sorpresiva enunciación de los “cansados hombres en pijama”, lo abrupto e “ilógico” de la mención de la ropa de dormir activa la conciencia, y el personaje que narra se percata de la profundidad de su letargo, razón por la cual se despabila y, por primera vez en el poema, se dirige a quien, en virtud del título, seguramente le acompaña: “Ven”. Más que una orden, este imperativo resulta ser una invitación: “Salgamos fuera”. Una invitación mediante la cual se explicita que el cuadro anteriormente descrito corresponde a un escenario interior, a la vez que se descubre que el discurso de la voz narradora está dirigido a una persona en particular. Indirectamente, el lector también se percata del paso del tiempo: si ya se había mencionado la tarde, ahora se nos revela que ésta terminó, dejando su sitio a “la noche” y, con ella, a la necesidad de trasladarse a otro escenario. Por otro lado, los versos referidos están en relación muy directa con los versos iniciales de “The Love Song...”: “Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky”.¹⁸

La descripción del exterior avanza tanto de lo general a lo particular, como de un plano superior a otro inferior: “Queda espacio / arriba, más arriba, mucho más que las luces / que iluminan a pulsos tus ojos agrandados.” Cuando la voz narradora señala que “hay sitio” y que hay “algo” que permanece aún estando fuera del café, lo hace en el mismo verso en el que extiende la invitación a salir del café, lo que también sugiere, por oposición, una idea de hacinamiento en el interior del local. El encabalgamiento entre los dos versos

¹⁸ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 3

propone una dosis de ambigüedad: “Queda espacio / arriba”.¹⁹ ¿A qué se refiere la voz narradora al incluir este adverbio? ¿A un piso superior en el café? La siguiente frase parece desmentir dicha interpretación: “más arriba”, con lo que alude así a un espacio todavía más elevado (probablemente los anuncios luminosos colocados sobre las azoteas de las construcciones que podrían rodear el café) o a un punto definitivamente etéreo (las estrellas). Finalmente, el referente no se puede precisar, toda vez que sólo se dice que el lugar indicado se localiza “mucho más [arriba] que las luces / que iluminan a pulsos tus ojos agrandados”. En estos renglones, la acción realizada por “las luces” puede interpretarse como el parpadeo de las luces de un tablón eléctrico de anuncios, que se reflejan en los ojos del hasta este momento casi imperceptible acompañante de la voz narradora quien, gracias a este “pulso luminoso”, adquiere vivacidad y una presencia más concreta. Al mismo tiempo dichos versos introducen en el poema lo que puede ser entendido como el primer elemento idílico, en el sentido tradicional de la palabra, al hacer mención de los “ojos agrandados” del acompañante sentimental.

Junto con la compañía con que cuenta la voz narradora, hay algo más que permanece: “Queda también silencio entre nosotros,” con lo cual se alude, por ausencia, ya sea a una conversación a la que los receptores del poema no asistimos en su totalidad, al monólogo emitido por la voz narradora, o bien al ruido que probablemente se escuchaba en el interior del café. Sin embargo, estas opciones no excluyen otras lecturas igualmente verosímiles: el silencio puede ser sólo una parte del todo que integra la relación sentimental entre estas dos personas; o puede ser que, al menos hasta ese momento, los dos personajes centrales del poema ya no tengan nada más que decirse. La imposibilidad de decidirse por

¹⁹ Cf. v. 11 de “Arte poética”: “mientras *arriba* sobrenadan promesas”. Las cursivas son mías.

cualquiera de las propuestas anteriores es tan fuerte como la insistencia de la voz narradora en señalar la ausencia de sonido: “silencio” es la palabra que ocupa la totalidad de la penúltima línea del poema y que al ser destacada de esa forma contribuye a aumentar la atmósfera de ambigüedad que se ha sugerido a lo largo del texto.

La división en dos de lo que métricamente constituye un solo verso, el último del poema, también debe ser mencionada, puesto que, además de resaltar así la palabra “silencio”, la cesura crea una discontinuidad inesperada: “silencio / y este beso igual que un largo túnel²⁰”. El hiato entre “silencio” e “y” alarga la métrica del verso para transformarlo en un alejandrino, del que la frase “y este beso” constituye lo que viene a ser el segundo elemento “idílico” del poema. Dicho “beso”, por su parte, puede ser otra causa del “silencio” que envuelve a los personajes, interpretación que resulta aún más convincente a partir del momento en que el poema compara el “beso” con “un largo túnel”: pese a la oscuridad existente entre los dos puntos que necesariamente unen un “túnel”, éstos se encuentran comunicados, lo cual, en el presente contexto, puede permitirnos suponer que el reiterado “silencio” entre los protagonistas del poema sería efecto del dramático momento que lo antecede. Dicha interpretación queda respaldada, por su parte, en el plano fonético, concretamente por el efecto creado por la asonancia en e-o que caracteriza ambas palabras: “silencio” y “beso”.

De esta manera, se puede concluir que en la estrofa final, el aletargamiento de la voz narradora prácticamente se desvanece debido a dos factores principales: la decisión del personaje de desplazarse del sitio en que se encontraba originalmente, de “abrirse” al exterior; y, no menos determinante, el hecho de no necesitar ya tanto de la presencia, sino

²⁰ Cf. v. 7 de “Arte poética”: “*igual que un gran salón donde acudieran...*”. Las cursivas son mías.

del contacto físico, entre el personaje y el “tú” que lo acompaña en el poema. Aquí se puede apreciar la presencia de algo que, desde mi punto de vista, constituye más que una toma de conciencia muy clara, una intuición que habrá de ser desarrollada posteriormente por Jaime Gil de Biedma: la posibilidad que el contacto con los demás le ofrece al poeta para trascender el ensimismamiento.

Así, según se pudo ver, “Idilio en el café” es un texto reiterativo en recursos fonéticos, léxicos, sintácticos, retóricos y semánticos, cuya principal finalidad consiste en expresar el discurrir del pensamiento que, en este caso, más que narrar, describe lo que sucede en un contexto determinado, “el café”, al que sólo se nombra de manera directa en el título, aunque las alusiones a él sean frecuentes a lo largo del poema. Incluso, si se requiriera de un mayor grado de precisión, podría decirse que lo que el poeta pretende en “Idilio en el café” es representar el predominio que en todo momento tiene la conciencia de la voz narradora sobre el aletargamiento que amenaza con invadirla durante los 16 versos. La aparente imprecisión que esto origina explicaría, en gran medida, dos aspectos fundamentales del poema: las alusiones y la intertextualidad, pues, la imprecisión, más aparente que real, fue creada con gran precisión y cuidado gracias al empleo de las primeras. La forma en que todo esto se dispone en el poema es lo que lo singulariza y le proporciona un tono particular al discurso de la voz narradora pues, más que la exposición de un tema en particular, lo que se presenta es el proceso mediante el cual se intenta aprehenderlo. A partir de esto, se puede ver que se esboza una visión del mundo en la que el individuo queda definido por la interacción de las esferas individual y social.

AUNQUE SEA UN INSTANTE²¹

Según Jaime Gil de Biedma, tanto el poema que ahora nos ocupa como “Idilio en el café” son el resultado de una serie de experimentos emprendidos entre 1956 y 1957, en los que el poeta, de acuerdo con su propia confesión, “escribía casi de corrido, automáticamente, sin elaboración”;²² por ello mismo, cabría esperar más de una similitud entre ambos textos, que se publican en el libro uno inmediatamente después del otro. Al leer el comienzo de “Aunque sea un instante” las similitudes resultan tan evidentes que los primeros versos muy bien podrían ser considerados como una especie de problematización de la temática expuesta al principio de “Idilio en el café”. Pero, según se avanza en la lectura del poema nuevo, esta vinculación desaparece para dejar lugar a una serie de ambiguos referentes sociales, que son a su vez trascendidos; de este modo, se llega a la contemplación de conflictos de índole más bien existencial, cuyo desarrollo se estudiará en el comentario que sigue. Sin embargo, antes de seguir más adelante, creo oportuno señalar que este poema es

²¹ Poema compuesto por 5 estrofas de 4, 4, 6 4 y 8 líneas de versos de métrica diversa, de los cuales destacan los alejandrinos (14 versos), endecasílabos (6 versos), eneasílabos (2 versos) y el dodecasílabo (dividido en dos líneas de 9 y 3 sílabas cada una), el heptasílabo y el pentasílabo (un verso de cada uno, respectivamente), que suman 25 versos.

²² “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”. Entrevista de Arcadi Espada y Ramón Santiago. Realizada en 1981 y publicada en *El País*, 12 de agosto de 2000. Cito por la versión incluida en Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones, op. cit.*, p. 124. Sobre este tema, véanse sobre todo las dos primeras páginas del comentario que le dedico a “Idilio en el café”.

en el que más claramente se expone el empleo de un término que, debido a la frecuencia con la cual aparece a lo largo de *Las personas del verbo*,²³ merece un estudio aparte; me refiero al sustantivo “instante”.

La frase “aunque sea un instante” figura tanto en el título del poema como en el primer verso, hecho que le concede, desde luego, una importancia significativa. “Aunque” es una conjunción que, en este caso, tiene una función concesiva, equivalente a “al menos”, “por lo menos” o “siquiera”. En cualquier caso, la connotación es la misma: subyace aquí un significado de angustia, de súplica. Ante lo adverso de una situación no explicitada, la voz narrativa ruega que se le conceda algo, “al menos por un momento”, “por lo menos un segundo”, “siquiera durante un breve lapso”, aun a sabiendas de que incluso esa escasa duración quizás no sea suficiente: por efímera que resulte, siempre sería mejor que nada. Mediante la reiteración de la frase, desde un principio se logra llamar la atención del receptor del poema hacia esta súplica y hacia el angustioso matiz que conlleva.

Ya entrando en la lectura del primer verso, se observa que la frase se convierte en un complemento circunstancial de modo, que depende del verbo “deseamos”: verbo enigmático, al menos en un primer momento, puesto que se desconoce la identidad del sujeto implícito. Tampoco se conoce el sentido de ese “deseo”. En vista de lo que acaba de leer en “Idilio en el café”, el lector podría pensar que se trata de un deseo erótico, carnal; pero, si piensa así, el encabalgamiento que encadena los dos primeros versos no tarda en desengañarlo al respecto. Al suspender momentáneamente la finalización de la frase, el

²³ Sirva como ejemplo de mi afirmación el número de ocasiones en que, en los primeros poemas de *Compañeros de viaje*, aparece el sustantivo en cuestión: “Las afueras I”, v. 4: “benévola que en un *instante* aviva”; “Las afueras IV”, v. 15: “Quedábamos callados un *instante*”, “Las afueras VII”, v. 22: “en el *instante* de ceder”; “Las afueras X”, v. 7: “de los que cada *instante* se suceden” (en todos los casos, las cursivas son mías). Los ejemplos se multiplican en las páginas siguientes, así como en *Moralidades* y en *Poemas póstumos*.

primer verso crea una pausa que aumenta la curiosidad lectora. ¿Qué es lo que se desea que suceda “al menos por un momento”? La respuesta, que viene en seguida, resulta bastante inesperada, contrastando notoriamente con el sentido de súplica subyacente en las reiteraciones anteriores: lo que la voz narradora solicita es “descansar”. Esta vuelta inesperada “dispara” el poema en otro sentido: prepara el terreno para que se hable de la causa del reiterado deseo de descanso, además de sugerir que, en cualquier caso, la frustración del mencionado deseo es algo que difícilmente podría soportarse por más tiempo. El contraste entre el primer verso y el segundo se va agrandando conforme se profundiza en la causa del deseo compartido: “soñamos con dejarnos”; es decir, el descanso se presenta como algo sumamente difícil de conseguir, tanto que llega al ámbito del deseo del sueño, única vía posible para descansar, para “dejarse”.²⁴

Por su parte, las aliteraciones a-e de “aunque” e “instante”, junto con los a-o de “deseamos”, “soñamos” y “dejarnos” confieren, en cada caso, un matiz de identidad y de correspondencia: en la primera agrupación se subraya la idea de brevedad, mientras que en la segunda, la de un ideal de índole colectiva (los verbos están conjugados en la primera persona del plural). Además de enfatizar fonéticamente los puntos ya comentados y sugerir cierto nivel de monotonía y cansancio, esta misma asonancia propone un patrón de lectura pausada, propicio a la reflexión. De aquí que no sorprenda la inclusión de un “No sé”,²⁵ en primera persona del singular: la meditación es un acto individual que si bien puede ser compartido, en el sentido de externar los pensamientos producidos por el objeto que

²⁴ Como se verá al llegar al poema “Domingo”, de “Los días y el trabajo”, el verbo “dejar” tiene un marcado sentido de ubicación espacial, junto con un matiz de sentimiento comunitario de lasitud: “...igual como respiran / esas otras parejas más allá, dejadas / bajo los suaves pinos...”.

²⁵ Cf. con el v. 7 de “Idilio en el café”: “No sé bien de qué hablo. ¿Quiénes son,” y el sentido paradójico de ese “No sé” con el que el sujeto de aquella acción explicita el grado de lucidez en que se encuentra.

conduce a dicho evento y conocer los puntos de vista de una o más personas ajenas al yo, surge de la esfera personal. ¿Qué es lo que aparentemente se desconoce? Es muy probable que se refiera a la manera en que habrá de concretarse el añorado descanso: “pero en cualquier lugar / con tal de que la vida deponga sus espinas.” Con la sorpresiva inclusión de un referente topográfico, la voz narradora parece proponer que el espacio podría ser la dimensión en la que la falta de descanso podría ser resuelta. Nótese que el “lugar” es precedido por un adjetivo que, al restarle importancia al sitio en que ha de lograrse el anhelo, aumenta considerablemente el grado de cansancio *físico* experimentado. La estrofa cierra con un verso que no por claro deja de ser terrible: la vida resulta ser tan difícil que es de la vida misma que se sueña escapar o descansar.

Fonéticamente, los dos últimos versos de esta estrofa no desmerecen los alcances obtenidos en los anteriores: entre “descansar” y “lugar” se establece una filiación en la que queda más clara la idea de un descanso asociado con un referente físico o, mejor aún, espacial. La asonancia i-a, entre “vida” y “espinas”, enfatiza la percepción, recientemente introducida, de la vida como sufrimiento. Recapitulando, en la lectura de la primera estrofa del poema, se puede ver que en la voz narradora existe un enorme deseo de descansar, aunque sea sólo brevemente, del sufrimiento representado por la vida.

La siguiente estrofa abre con una reiteración que subraya la vehemencia del deseo, al tiempo que el narrador termina por aceptar que las cosas no funcionan como deberían. Sueña con “Un instante, tal vez”, con lo que sigue insistiendo en el alto grado de irrealización que conlleva el deseo de descansar. El verso termina: “Y nos volvemos”, que es una frase trunca que anuncia otro encabalgamiento. Al plantear la posibilidad de “volver”, ¿lo hace en el sentido de “regresar”? Si es así, ¿volver a dónde? Según el poeta (y esta información nos la da mediante otro encabalgamiento): “nos volvemos / atrás”. Es

decir, “volver” se emplea aquí en el marco de una “repetición”, con lo cual se introduce una idea de circularidad, si no con respecto al tiempo en general, sí en relación específica con el pasado: “nos volvemos / atrás, hacia el pasado engañoso”. En esta expresión no deja de intrigar la percepción que el sujeto tiene acerca del tiempo ido. El poema mismo no explica por qué es “engañoso” el “pasado”; sin embargo, el lector de la obra de Jaime Gil de Biedma halla una posible respuesta en el *Diario del artista seriamente enfermo*. En una reflexión sobre el tema, escrita por el poeta más o menos por la misma época en que redactó el poema, se puede leer lo siguiente:

Adoraba el pasado porque parecía inmóvil, porque le creía permanente como el libro leído que se coloca en el estante. No lo es, está en perpetuo movimiento, es de un horrible dinamismo. Nuevos recuerdos a cada instante ingresan en su ámbito, desplazando a los viejos.²⁶

De acuerdo con esta valoración, el carácter “engañoso” del “pasado” que se menciona en el poema quedaría explicado en términos de la constante movilidad de la memoria misma: lo que sucedió en tal o cual momento puede confundirse con lo que se cree pudo haber sucedido. Esta percepción cobra especial relieve en el poema, debido a la noción circular del tiempo, recientemente introducida: el pasado se proyecta en el presente, “cerrándose / sobre el mismo temor actual”. El empleo del gerundio para describir la acción del tiempo ido es fundamental, puesto que, además de sugerir una noción de dinamismo, insiste en la idea de un retorno. ¿Pero el retorno de qué? ¿Qué es lo que vuelve con el pasado? La respuesta es fundamental para comprender la vehemencia con la que el sujeto

²⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, p. 64. Esta idea parece haber acompañado a Gil de Biedma durante muchos años. En una entrevista realizada en 1981, por ejemplo, el poeta afirmó lo siguiente: “lo que más me inquieta del pasado es su dinamismo, su constante movilidad. Lo terrible es cuando uno considera el pasado como un patrimonio sólido e inamovible, como su única riqueza real, y un buen día se da cuenta de que todo eso está en continua transformación”. Véase “La poesía es una empresa de salvación personal” (entrevista con Lola Díaz, publicada en *El correo catalán* el II-I-1981), incluida en Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones, op. cit.*, p. 137.

expresa su deseo de descansar: se trata del “temor”.²⁷ Este sentimiento, como podemos ver, forma parte de la cotidianidad del sujeto, pues se ha presentado “día a día” desde un tiempo muy remoto en el que “entonces también conocimos [al temor]”. Y puesto que no ha habido cambio alguno entre el desasosiego divisado “entonces” y el que se vive en el momento “actual”, cabe concluir que este temor ha dejado de ser una simple percepción momentánea, para convertirse en un rasgo más o menos permanente de la existencia del sujeto.

El cuadro que presentan las dos primeras estrofas dista de ser alentador. Es un cuadro, además, que incita a la reflexión, valiéndose para ello, incluso, de elementos de orden fonético. A la aliteración ya comentada en i-a, de “vida” y “espinas”, ahora se le une la expresión “día a día”, con lo cual, se subraya todo cuanto la noción inicial conlleva de “cotidianidad”. Otra asonancia significativa es la reiteración del fonema “a”, en terminación aguda, fenómeno que se da, en la primera estrofa, en las palabras “descansar” y “lugar”, que hacen eco de “atrás” y “actual”, de la segunda. Gracias a esta aliteración, la idea de reposo se carga de cierta noción espacial, con lo cual se refuerza la percepción de que lo que se busca es un descanso de tipo físico. Mediante la relación que se crea entre la palabra “atrás” (que sugiere una relación con el pasado) y la palabra “actual” (que indica una inserción en el presente) se subraya, por su parte, que el descanso es un anhelo que se ha experimentado por largo tiempo.

La transición de la segunda estrofa a la tercera se presenta mediante un verso dodecasílabo, partido en dos líneas. Si el poeta procede así, seguramente es porque, además de separar las dos partes, quiere sugerir un cambio en la manera de presentar el tema

²⁷ En este momento, dado que es la primera vez que aparece el término, el lector no se fija en su importancia. Más adelante ésta se vuelve más notoria, tal y como se tendrá ocasión de demostrar.

desarrollado hasta el momento. En términos más concretos, lo que se propone es destacar gráficamente la oposición entre el temor que “entonces también conocimos” y la contraparte de “eso” que se conoce. De aquí que introduzca la oración “Se olvida”, luego de un espacio, como si de esta manera pretendiera sugerir un silencio meditativo al que seguiría la *sorpresiva* aparición de “Se olvida”. En términos fonéticos, esta nueva frase pertenece al grupo del *sufrimiento cotidiano* (“vida” y “espinas”), aunque aquí se incruste la “desmemoria”, situación ya de por sí grave, pero cuya gravedad se agudiza todavía más a raíz del encabalgamiento que se crea entre el verbo “Se olvida” y el adverbio “pronto”. ¿Qué es lo que “se olvida / pronto” del “engañoso pasado”? Para averiguarlo, la voz narradora del poema recurre a un proceso rememorativo que, paradójicamente, le permite tomar conciencia del olvido, asunto que, como es natural, le despierta una gran preocupación. De ahí que repita la misma frase, “se olvida”, dos veces, procedimiento que también se ha dado en el caso de “aunque sea un instante”, lo cual permite relacionar las dos frases entre sí. De esta manera, el poeta parece decirnos que si bien es importante descansar del temor cotidiano, el olvido no es la solución. O dicho de otra manera: olvidar no es descansar.

Precisar los recuerdos que tienden a olvidarse, ya se señaló, forma parte de un proceso en el que se presentan primero las causas. Leída en este contexto, la frase “el sudor tantas noches” se convierte en una especie de detonador, pues si la terminación “or” de “sudor” hace pensar en el “temor”, que puede ser el eje del poema, la referencia temporal remite al carácter reiterativo de “día a día”, con lo que se subraya tanto la permanencia como la cotidianeidad del sentimiento. Y, aunque esto último, junto con las repercusiones incluso físicas, pueda parecer un tanto hiperbólico, sirve, como se verá a continuación, para profundizar todavía más en el “análisis” de dicho temor. El “sudor” es, pues, el efecto de

“la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro”. Por si la idea del “temor” no hubiera sido suficientemente bien expresada por medio de dicho término, ahora la noción es recalcada mediante una palabra nueva, “ansiedad”, mediante la cual el desasosiego es contemplado desde una perspectiva ligeramente distinta. El sentimiento se ve modificado, a la vez, por el adjetivo “nerviosa” que, además de referirnos a una condición psicológica (caracterizada, a su vez, por la agitación y la zozobra), nos invita a considerar también las repercusiones que esta “ansiedad” desencadena en el cuerpo. La reiterada sensación de malestar sería la causa de que incluso la posibilidad de superación se vea afectada, “amargada”, consecuencia que se confirma, en el plano fonético, por la aliteración que se crea entre “temor” y “mejor”. De esta manera, la insistencia en el temor se perfila como el eje principal del poema y, por lo mismo, es muy probable que sea el temor el estado emocional del que se quiere escapar, o descansar, “aunque sea un instante”.

Con “El mejor logro”, el poeta alude, por vez primera en su poema, al futuro. Por su parte, los versos siguientes de esta misma estrofa explican cuál es la actitud con la que el sujeto enfrenta ese “logro”: “llevándonos a él de antemano rendidos / sin más que ese vacío de llegar”. Es decir, el añejo cansancio afecta por igual al pasado, al presente y al futuro; puede suponerse, incluso, que dada su magnitud, se convierte en una especie de condición. Creo que con estos versos, y entre líneas, se sugiere la necesidad de recordar el pasado si se quiere contar con una mayor comprensión del presente y también si se quiere proyectar ambos hacia un futuro mejor. De no proceder así, o sea, si se olvida el pasado, se corre el riesgo de rendirse de antemano sin hacer nada, ni siquiera pensar... Además, se resalta que no se trata de lograr algo por el simple hecho de lograrlo, ya que si no se consideran los temores pasados y presentes, se corre un peligro muy grave: el de llegar “de antemano rendidos / sin más que ese vacío de llegar” que, como es evidente, se refiere a un vacío de

ideales, de propuestas; aunque con “vacío” el poeta muy bien puede referirse a un vacío provocado por el mismo temor. Finalmente, otro de los elementos que tienden a caer en el olvido es “la indiferencia extraña de lo que ya está hecho”; es decir, cierta percepción de impasibilidad y el carácter ajeno de todo aquello que constituye el orden de cosas al cual probablemente se acceda en caso de superar el temor. Así, hasta este momento, el balance del poema es el siguiente: se ha vivido ya mucho tiempo en un estado de amargura, de irritación y de temor; por su duración, esto se ha vuelto algo rutinario y casi un estilo de vida, donde ignorar el pasado significa no pensar en la posibilidad de un futuro caracterizado por “el mejor logro”.

La cuarta estrofa se encarga de sintetizar parte de lo expresado, al tiempo que explica las acciones con las cuales se enfrenta el desasosiego. En los tres primeros versos (“Así que a cada vez que este temor, / el eterno temor que tiene nuestro rostro / nos asalta”) destaca la reiteración léxica: “este temor, / el eterno temor” que, inevitablemente remite a “el mismo temor actual” del v. 7. El uso aquí de la anáfora, además de llamar la atención sobre dicha emoción, sirve para enfatizar la pervivencia de tal sentimiento. Resulta especialmente significativa, en este sentido, la adjetivación empleada, pues con “este” se señala la proximidad espacio-temporal del temor y con “eterno” se explica tanto la relativa frecuencia con la cual el temor es experimentado, como la amplitud de su duración: es un fenómeno tan extenso que parece no tener principio ni fin. Además, si ya anteriormente, mediante “la nerviosa ansiedad”, se había sugerido una representación física del temor, ahora se puntualiza este hecho, al explicar que el temor se refleja en “nuestro rostro” sugiriendo con esta sinécdoque, además de un sentido de colectividad, la uniformidad en la experimentación del temor que sobreviene frecuentemente.

¿Qué es lo que sucede en estos casos? Según el poema: “gritamos invocando el pasado”. Este hecho sugiere una fuerte exaltación tanto por la elevación de la voz como por la vehemente súplica con que se menciona el tiempo que pasó y, junto con él, las cosas que sucedieron con anterioridad. El uso de la palabra “pasado” resulta muy oportuno, pues ofrece un grado de ambigüedad a partir del cual se puede pensar en él como algo particular y colectivo a la vez. En seguida, la voz narradora hace una acotación: “—invocando un pasado que jamás existió—”, donde el empleo de las repeticiones en varios niveles alcanza un punto excepcional, pues lo que en mi opinión, intenta y logra aquí el poeta, es profundizar aún más en la idea del temor presente como producto del pasado. Para entender mejor dicha profundización, conviene fijarse en la matización realizada entre tales repeticiones. En el plano fonético existen varias: en la “o” aguda de las palabras “temor” (dos veces) y “existió”; en la asonancia en e-o de “eterno” y “nuestro” y, muy especialmente, en la asonancia en a-o de “gritamos”, “invocando”, “pasado”, “invocando” y “pasado”. En este último caso se sigue manteniendo el sentido colectivo y temporal que mencioné anteriormente, aunque también se profundiza en la idea que se tiene del pasado como algo engañoso, puesto que “jamás existió”, o tal vez no existió tal y como se cree, lo que nos deja con la idea de un relato falso, de una historia trucada. En el plano léxico, hay que observar cómo, al referirse al temor, se transita desde el pronombre demostrativo “este” al artículo definido “el”, y también cómo, al evocar el pasado, se pasa del artículo definido “el” al artículo indefinido “un”; es decir, hay que observar cómo se “particulariza” la situación.

Esta particularización de la problemática expuesta conduce a una finalidad muy específica: una autocrítica, tal vez demasiado fuerte que, sin embargo, queda bastante difuminada mediante el empleo de la primera persona del plural. La invocación de ese

pasado inexistente, “engañoso”, lógicamente producirá otro ardid: la confrontación de un mundo imaginario con el mundo real. Éste es el punto desarrollado en la cuarta y última estrofa del poema, donde se comienza por explicar la razón por la cual se invoca el pasado: “Para creer al menos que de verdad vivimos / y que la vida es más que esta pausa inmensa, / vertiginosa,”. Es evidente que se busca “hacerse a la idea” de que, pese a todo, se vivió y se sigue viviendo (la forma verbal empleada, que corresponde tanto al presente como al pretérito, permite esta doble lectura). Después, “la vida” se pone en contraste con “esta pausa inmensa, / vertiginosa”; es decir, con el “instante” que, sorpresiva y significativamente, se ha convertido en un intervalo descomunal y desenfrenado, que le da un nuevo giro al poema. Hasta ahora, el significado atribuido a la palabra “instante” ha sido positivo, pues se ha usado para indicar un breve lapso en el que se observa la posibilidad de descansar, de soñar, de reflexionar acerca del paso del tiempo. Lo que a partir de aquí se sugiere, es que dicha palabra sea algo distinta del instante de descanso anhelado por el sujeto, convirtiéndose en algo que incluso impide que el descanso se logre. El sujeto nunca puede descansar, precisamente porque la percepción que tiene de sí mismo, basada como está en recuerdos muy poco confiables, nunca cuaja en nada firme o permanente. El sujeto vive permanentemente a la espera de una seguridad que nunca le llega. De ahí esta “pausa inmensa”, que es habitada únicamente por percepciones de la vida inmediata que, delante de él, y con una prisa verdaderamente vertiginosa, la del tiempo mismo, se van convirtiendo en otros tantos recuerdos borrosos y traicioneros.

El poema continúa con una conjunción temporal, “cuando la propia vocación”, que depende del verbo principal introducido cinco versos atrás: “gritamos invocando el pasado [...] cuando la propia vocación [...] vemos que no era más / que un desolador deseo de esconderse”. Se trata de una construcción gramatical en la que sobresalen el hipérbaton y

las aposiciones, como si por medio de ellos el poeta quisiera reforzar sintácticamente el sentido de la “pausa inmensa, / vertiginosa” que la precede. Es muy significativo que la “vocación” sea ahora el eje discursivo, como antes lo constituyera el “temor”; en todo caso, no resulta difícil descubrir cierta relación entre ambos conceptos. Aunque dicho esto, hay que reconocer que el término “vocación” no parece resumir exactamente lo que la voz narradora quiere decir; de ahí que ésta busque una definición más precisa, al hablar de “aquello sobre lo cual fundamos nuestro ser” y también de “el nombre que le dimos a nuestra dignidad”. El paralelismo de las construcciones “aquello / sobre lo cual fundamos un día nuestro ser” y “el nombre que le dimos a nuestra dignidad”, complementos empleados para referirse a “la propia vocación”, insinúan la conciencia que la voz narradora tiene de su propio fracaso, lo que es reforzado por el sintagma “un desolador deseo de esconderse”. Llama la atención que la voz narradora no explique con más detalle a qué se refiere con “vocación”. También resulta curioso que ésta sea valorada en forma negativa, ya que en ella parece subyacer la voluntad de “retirarse”, de aislarse, de no asumir un compromiso con una realidad determinada. Así, la evocación de la realidad “opresiva”, pasada y presente, que se formula en las cuatro estrofas anteriores, parece tener como finalidad principal brindarnos una reflexión acerca del propio compromiso de la voz narradora: una reflexión realizada como si se tratara de un examen de conciencia, mediante la cual se llega a la conclusión de que el ser, la propia vocación, han sido traicionados por la falta de una verdadera actitud crítica, por el temor de la voz narradora a enfrentarse a la realidad y por la falta de acción en ese entorno.

“Aunque sea un instante” presenta una percepción difícil y angustiosa de la vida, basada en la recurrencia de un temor que data de tiempos inmemoriales. Esto da lugar a un deseo, tan vehemente como prolongado, de “descansar” de ese sentimiento aprensivo.

Como consecuencia de la noción circular que la voz narradora tiene del tiempo, pero también a raíz del carácter engañoso que atribuye tanto al pasado mismo como a la memoria, ese temor termina por afectar el presente y el pasado. A lo largo del poema se atestiguó una transformación: de los posibles referentes iniciales a la vida sentimental, se pasa a una rigurosa exposición de una opresiva realidad actual (que tiene fuertes nexos con el pasado), así como de lo que ha motivado esta situación: el temor, que afecta a lo que quizás sea el último reducto de la salvación: el propio individuo que, gracias a dicho sentimiento, se ha evadido de la realidad. No hay ni propuestas, ni falsas esperanzas, pero sí una visión bastante lúcida. La realidad, parece decirnos el poema, está en otra parte.

EL PASO DEL TIEMPO²⁸

Dentro de la obra de Jaime Gil de Biedma, “El paso del tiempo” resulta ser una composición más significativa de lo que inicialmente pudiera aparentar, y esto por varias razones. Desde luego, el título mismo prefigura la famosa declaración “En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo”.²⁹ Luego, cabe resaltar el hecho de que el texto se divide en dos poemas, cada uno con un margen de autonomía propia: “Recuerda” y “Al final”. Finalmente, llama la atención la elección de la octava real, una estrofa bastante antigua, y un tanto en desuso, como la forma en la que el poeta desarrolla el tema. Mis comentarios persiguen tres metas principales: proponer algunas hipótesis acerca de las razones que pudo haber tenido Gil de Biedma para elegir la octava real; estudiar la manera en que se desarrolla el tema del paso del tiempo; y analizar la interrelación que se establece entre las dos secciones de “El paso del tiempo”.³⁰

²⁸ Poema dividido en dos secciones, “Recuerda” y “Al final”, cuya estructura, en cada caso, sigue la de la octava real (ocho versos endecasílabos con rima ABABABCC).

²⁹ “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo” (entr. de Federico Campbell, publicada originalmente en *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1972, pp. 242-258). Cito por Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones, op. cit.*, p. 35.

³⁰ Creo oportuno señalar que en *Colección particular* (Seix Barral, Barcelona, 1969), desaparece el título global, “El paso del tiempo”, que une los dos textos: a partir de la publicación de esta antología “Recuerda” y “Al final” se convierten en dos poemas independientes.

Según Tomás Navarro Tomás, la octava real aparece por primera vez en España durante el Renacimiento, cuando Boscán la introduce en su poema *Octava rima*.³¹ En la misma época, Garcilaso la emplea en su Tercera Égloga; Montemayor la incluye en varias composiciones de su *Diana*; Alonso de Ercilla la escoge para *La Araucana*; Lope de Vega demuestra ser uno de sus mayores exponentes; mientras que Góngora sienta su *Fábula de Polifemo y Galatea* sobre esta misma base. Durante el Romanticismo retoman esta estrofa tanto José de Espronceda --en *El diablo mundo* hay varias muestras de la octava real-- como Gustavo Adolfo Bécquer. En la época modernista la forma cayó en desuso y, a decir de Navarro Tomás, de ella “sólo se encuentran testimonios aislados”.³² En cuanto a la variedad de temas desarrollados al amparo de esta estructura, hay que señalar que la obra de Boscán en la cual la octava se emplea por vez primera, versa sobre el imperio del Amor. En *La Araucana*, en cambio, asume el papel de una estrofa épica, mientras que el teatro clásico se sirve de ella para articular parlamentos graves y para desarrollar escenas de ceremonia y dignidad. Durante la época neoclásica, algunos autores la emplearon en cantos heroicos, en composiciones de carácter filosófico o novelesco, en poemas mitológicos y en poesías festivas o humorísticas. Finalmente, la octava real fue empleada por los románticos, según nos explica Navarro Tomás, “en toda clase de géneros de la poesía grave”.³³

A partir del repaso anterior, conviene centrarse en tres autores como posibles antecedentes de Gil de Biedma: Garcilaso, Espronceda y Bécquer. Y no es sólo que estos tres poetas fueron leídos con detenimiento por el autor de *Compañeros de viaje*, sino que, además, creo que se puede establecer cierta relación, más allá de la estructura formal, entre

³¹ El carácter de estas notas es meramente referencial; para redactarlas me apoyo en el clásico libro de Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, New York, 1956. El lector interesado en una exposición más detallada, puede recurrir a dicho estudio.

³² Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 390.

³³ *Op. cit.*, p. 337.

las octavas de estos escritores y las dos que integran “El paso del tiempo”. Garcilaso empleó esta estrofa sólo una vez, en la Égloga III, cuyos principales hilos conductores son el amor, la muerte y las transformaciones que caracterizan el mundo natural y la vida humana. Hay algunos datos que indican un interés muy particular de Gil de Biedma por esta obra, en la que creía descubrir, según declaró en una entrevista, “el equivalente en imágenes a la narración en tercera persona de estados interiores”; también subrayó el carácter cinematográfico de algunos pasajes de esta misma Égloga.³⁴ El caso de Espronceda resulta igualmente sugerente: no se debe olvidar que, bajo el título de *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesía*, Gil de Biedma editó y prologó una selección de la obra de este poeta.³⁵ Ahora bien, en el Canto II de *El diablo mundo*, la estrofa empleada es la octava real y un rápido cotejo de este fragmento con “El paso del tiempo”, permite entrever preocupaciones temáticas similares, sobre todo en cuanto al destino de la memoria y los efectos del tiempo sobre el amor.³⁶ En cuanto a Bécquer se refiere, su importancia es bastante menor, ya que el poeta posromántico sólo tiene dos octavas reales en su haber: las rimas IX y X; de esta última, habría que destacar el v. 6, “rumor de besos y

³⁴ Véase “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”, entrevista de Biel Mesquida y Leopoldo Panero, publicada originalmente en *El viejo topo*, núm. 7, abril de 1977. Cito por Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones, op. cit.*, pp. 71-81. La observación a la cual me refiero aparece en la p. 81, donde el poeta cita, como ejemplo de su afirmación, los vv. 93-96 de la Égloga III: “el agua clara con lascivo juego / nadando dividieron y cortaron / hasta que'l blanco pie tocó mojado, / saliendo del arena, el verde prado.”; cito por Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1974, pp. 428-429.

³⁵ José de Espronceda, *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesías*, ed. y pról. de Jaime Gil de Biedma, Alianza Editorial, Madrid, 1966. La versión del prólogo que se incluye en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980 pp. 275-285, “El mérito de Espronceda”, fue revisada y modificada por el mismo Gil de Biedma.

³⁶ Sirva como ejemplo la primera estrofa: “¿Por qué volvéis a la memoria mía, / Tristes recuerdos del placer perdido, / A aumentar la ansiedad y la agonía / De este desierto corazón herido? / ¡Ay! que de aquellas horas de alegría / Le quedó al corazón sólo un gemido / ¡Y el llanto que al dolor los ojos niegan, / Lágrimas son de hiel que el alma anegan!”; Espronceda, *op. cit.*, p. 172.

batir de alas”, no por su relación con “El paso del tiempo”, sino en cuanto antecedente del verso final de “Canción para ese día”: “rumor de pasos y batir de alas”.

De todo lo anterior, el primer punto a destacar es el evidente interés de Gil de Biedma en la poesía clásica, que se evidenciaba ya desde la época de *Compañeros de viaje*; un interés que no se limitaba a consideraciones de orden formal (métrica o estrófica), sino que abarcaba también la posibilidad de incorporar, y actualizar, algunos tópicos o motivos de la tradición poética. Hasta ahora la crítica que se ha ocupado de estas cuestiones ha preferido restringirse a la obra de Gil de Biedma escrita a partir de *Moralidades*, pero me parece innegable que estas inquietudes se expresan también desde la primera colección del autor. Cabe insistir que, en el fondo, este interés por la poesía clásica refleja el deseo del poeta de “apropiarse” de algunos recursos particulares, tales como el manejo de estados interiores y su proyección en tercera persona (técnica que, como ya se ha señalado, el poeta cree descubrir en Garcilaso), o bien de desarrollar ciertas temáticas con las cuales el poeta tiene una mayor afinidad y cercanía, como son el destino de los recuerdos o también los efectos que ejerce el tiempo sobre el amor. De todo esto puede concluirse que la elección de la octava real para componer los dos poemas que integran “El paso del tiempo” dista mucho de ser una casualidad y puede servir para facilitarnos un conocimiento a la vez más amplio y más profundo de las diversas formas en que Gil de Biedma emplea la intertextualidad.

I, RECUERDA

El título del primero de los dos poemas constituye el primer problema de lectura, ya que la expresión verbal “Recuerda” carece de una persona verbal específica; es decir, no queda claro, en un principio, si se trata de la tercera persona del singular, en tiempo presente del indicativo, “él, o ella, recuerda”, si se refiere a la segunda, también del singular, en modo imperativo, “tú, recuerda”, o bien, si con esta ambigüedad se pretende incluir a ambas personas en sendas acciones. (En el caso de que se tratara de la segunda persona en modo imperativo, también existe cierta duda en cuanto a la identidad de ese “tú”: ¿se establece, en efecto, la presencia implícita de otra persona, o más bien estamos ante otro ejemplo más de desdoblamiento por parte del sujeto?) El poema comienza con un apóstrofe: “Hermosa vida que pasó y parece / ya no pasar...”, a partir del cual se indica que la voz narradora “se ocupa” de la vida, con lo que se insinúa, también, cierto grado de reflexión. Intriga el adjetivo “hermosa” adjudicado a la existencia, sobre todo si se toma en cuenta el profundo sentido de angustia en el que se desarrolla el poema inmediatamente anterior a éste en *Compañeros de viaje*: “Aunque sea un instante”. ¿Ahora se quiere decir que, pese a todo, la vida ha sido espléndida? O bien, ¿que la plegaria por el breve lapso por el cual se insistía con anterioridad habría sido atendida?

Esa “vida” “pasó”, con lo cual la ambigüedad inicial comienza a disiparse pues, al parecer, está evocando en tercera persona esa “vida que pasó”, acción con dos posibles significados: trasladarse y/o transformarse; la vida se ha trasladado de uno a otro lugar y/o se ha convertido en algo distinto a lo que era con anterioridad. Si el primer sentido es aquél en que de inmediato se piensa, el segundo es reforzado por el siguiente elemento del verso “y parece” que, por formar parte de un endecasílabo, suspende el sentido total de la frase; queda éste conformado así por la idea de que, debido al tránsito señalado por el verbo “pasar”, se advierte cierta incapacidad para percibir la “vida” de manera clara, con lo cual el poeta nos remite a “el paso del tiempo”. Este parecer se proyecta en dos direcciones: “pasó y parece”, que confiere la idea de que el pasado es ilusorio; sin embargo, “parece...” abre las posibilidades a algo más, a una pregunta: ¿qué parece esa vida hermosa? Al pasar al siguiente verso, el lector se percató de que no se trata de una comparación, sino de la enunciación aparentemente incierta de que esa “hermosa vida” “parece (aparenta, simula) / ya no pasar”; es decir, sugiere que se ha detenido, clausurando cierto pasado. El empleo de los puntos suspensivos, así como la división gráfica en dos de lo que en principio constituye un sólo verso endecasílabo, obliga al lector a realizar una pausa que sugeriría que algo importante está por suceder.

“Desde este instante ahondo / sueños en la memoria”. La preposición y el demostrativo iniciales, “Desde” y “este”, así como la asonancia entre ambos, que también remite a “parece”, confieren cierta aceleración al ritmo del poema, además de sugerir un sentido de inmediatez. Después, para el lector del poemario, vuelve a aparecer el sustantivo “instante” que, debido a su importancia en el poema anterior, indefectiblemente alude a

éste,³⁷ a la vez que ofrece la idea de que algo ha sucedido en la mente del narrador, quien se cuida, o se olvida, de explicar qué es lo que ha ocurrido que lo obliga a señalar una división temporal tan importante que considera necesario señalarla e insistir sobre ella, “desde este instante”, así como darle un lugar principal en la construcción de la cláusula de la que forma parte, posponiendo la que es la única acción desarrollada por la voz narradora del poema: “ahondo”. Esto es, el sujeto decide escudriñar lo más recóndito o profundo de un asunto que, debido al encabalgamiento de este verso, queda en suspenso, como si el poeta pretendiera así reforzar la pausa anterior de los puntos suspensivos y la división del segundo verso en dos líneas. ¿En qué decide “ahondar”? Sobre “sueños en la memoria”, frase en la que, veremos, vuelve a insistir en la noción de tránsito, apariencia y fugacidad. El elemento fundamental de esta expresión es “la memoria” (que, debido a la rima o-a se relaciona con “hermosa”, sugiriendo un grado de afecto por los recuerdos); es decir, la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado, el “engañoso pasado”, según la percepción de Gil de Biedma. Esto nos permite establecer la siguiente proposición: si la memoria es el medio por el que se conservan los recuerdos, entonces ésta también resulta artificiosa y no se trata de un “documento” fiable ni fijo y es más bien algo en movimiento continuo. Lo que se recuerde del pasado puede ser no lo que en realidad pasó, sino lo que parece haber pasado y que, por su alto grado de irrealidad, estaría muy próximo a la mitología personal; es dentro de la memoria adonde se va uno a buscar los “sueños”, aquellas cosas que por carecer de realidad y fundamento no tienen grandes posibilidades de realización.

³⁷ Detalles como éste son los que me hacen suponer que en *Compañeros de viaje* existe una noción de “arquitectura de libro”: varios de los poemas parecen seguir cierto orden, como si obedecieran una disposición consciente de ir realizando una especie de recorrido existencial.

Después, como si efectivamente se quisiera escarbar en la memoria, el sujeto describe algo que sucede dentro de su campo de visión: “(se estremece / la eternidad del tiempo³⁸ allá en el fondo)”. El punto central de esta descripción es “el tiempo”, y no tanto la relación paradójica entre “el tiempo” y “la eternidad”, del cual se destaca su carácter perpetuo, de algo sin principio, sucesión ni fin (debido a la rima e-o entre “sueños” y “tiempo”, ambos términos se ven igualmente afectados: la vida, entendida en este momento como el acto de recordar, es una ilusión). Como sucede en “Arte poética”, esta percepción produciría varias sensaciones simultáneas: desesperación, angustia e impotencia, con el añadido de que se le confiere más claramente un sentido de movilidad e incluso de “vida”, ya que “la eternidad del tiempo” “se estremece”, tiembla, como si con la simple declaración de intentar llegar a lo más hondo de ella, se viera irremediabilmente alterada, aspecto sugerido por la disposición de la frase en el verso pues, a pesar del paréntesis, permite leerla, también, como “la memoria se estremece”. No obstante, no debe perderse de vista que la estructura analizada constituye una acotación, en la que destaca la oposición entre la voluntad de la voz narradora, presente en el deseo de “ahondar”, y la expresión verbal “se estremece”, que indica que se trata de algo completamente ajeno a la voluntad del sujeto, al tiempo que prepara el terreno para otro momento del poema.

Aunque sondear la memoria con la clara intención de retener la mayor cantidad de recuerdos reales es el propósito de la voz narradora, hay algo, al mismo tiempo, que se encarga de echar por tierra esta determinación: “y de repente un remolino crece / que me arrastra sorbido hacia un trasfondo / de sima”, acción definitivamente violenta en la que uno de los primeros puntos que saltan a la vista, y al oído, es la reiteración del sonido “r” en

³⁸ Cf. “Arte poética”, v. 9, “y sobre todo la eternidad del tiempo”, y mis comentarios al respecto.

las palabras “repente”, “remolino”, “arrastra”, “sorbido”, en las que radica la mayor parte de la acción que se describe: algo inesperado, similar a una vorágine, tira y succiona al personaje. También hay que señalar la oposición entre el “crecimiento” del “remolino” y su fuerza centrípeta, en lo que puede ser otro intento de describir dos situaciones en conflicto, similares al “pasó” y el “ya no pasar” de la vida y al “instante” y la “eternidad” a partir de los que se pretende realizar el sondeo de “la memoria”.³⁹

Asimismo, es oportuno mencionar el acierto en el empleo de las rimas, internas y finales, e-e. Si ya antes se había comentado “desde” y “este”, ahora es el turno de “parece”, “estremece”, “de repente” y “crece”. Con excepción de la locución adverbial, vemos que se trata de acciones referidas a dos elementos distintos: la vida y la eternidad del tiempo, en ese orden. En el primer caso, se sugiere una percepción de la vida como algo ilusorio. En los dos restantes, una intensificación del movimiento percibido en la memoria que, de una vibración apenas perceptible, “crece” hasta convertirse en un remolino de efectos devastadores. Otro punto a comentar es el referente a la “sima”, que si bien es comúnmente entendida como el punto último de una cavidad, en este caso no resulta ser tal, ya que debajo de ésta se halla un “trasfondo”, con lo que parece decir que hay algo más allá de lo que podría ser el fondo de la memoria. En este sentido, es importante observar la rima asonante que une “ahondo”, “fondo” y “trasfondo”: es como si por medio de ella percibiéramos la forma en que la voluntad inicial de profundizar se ve superada por fuerzas ajenas a ella y se convierte, si no en una caída, sí en una succión infinita, ante la cual el personaje se halla totalmente inerme.

³⁹ Anteriormente se hizo referencia en el poema a la percepción de la vida como algo que “pasó y parece / ya no pasar...”; ahora, al contraponer dos conceptos, “instante” y “eternidad”, se comienza a sugerir una inquietud que tomará fuerza al final de “Recuerda”: el deseo de analizar el presente en el momento justo en que se presenta, dando lugar a una paradoja, puesto que el tiempo sólo puede ser “revisado” después de que ya haya transcurrido.

El vórtice del remolino está constituido por un punto no definido, que es el paso del tiempo, ante el cual el mismo pasado termina por quedar suprimido: “donde va precipitado / para siempre sumiéndose el pasado”.⁴⁰ La memoria se convierte así en una débil prueba de vida, ya que si bien es cierto que llegó a ser considerada como el fondo de los recuerdos, del “pasado”, éste tiende también, en un principio, a desleírse, para ser paulatinamente anulado. La aliteración a-o, que vincula “precipitado” y “pasado”, coloca ese “pasado” en la misma circunstancia de indefensión ante la que se encuentra el personaje del poema y también ofrece una imagen tan fuerte como el “remolino” que “crece”, al tiempo que fonéticamente refuerza una sensación de infinitud, que ya habría sido sugerida por la locución adverbial y el verbo “sumir”, en gerundio, que presenta la acción en un desarrollo continuo.

“Recuerda” es un poema que comienza con un cierto grado de ambigüedad que, poco a poco cede su lugar a un acto de reflexión, en el cual se tiene a la vida como la interlocutora con la que se habla de la transitoriedad y de la mutación continua del presente en pasado. Esto da lugar a un conflicto entre el ser y el parecer con el que se expresa el paso del tiempo. Lo que evidentemente destaca del poema es el fuerte aspecto reflexivo que está apoyado en diversos recursos fonéticos (lo que permite emparentar semánticamente términos que no parecen estar relacionados entre sí). También respaldan la misma actitud reflexiva los diferentes recursos léxicos, sintácticos y retóricos, de los que habría que subrayar el acertado empleo del encabalgamiento y la velada oposición entre el ritmo de la frase y el ritmo del pensamiento que, ya se observó, permite la doble lectura de un sólo verso, con lo que el poema gana en su significación. Hasta este momento se sabe que

⁴⁰ Cf. el v. 6 del poema “Aunque sea un instante”: “atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose”.

“algo” sucede que obliga a revisar el pasado, que al precipitarse en la eternidad origina un conflicto entre la memoria y el olvido, entre el ser y la apariencia: el ser humano es tiempo y su percepción es bastante ilusoria.

y II, AL FINAL

“Al final” es la segunda de las dos caras de “El paso del tiempo”, del cual constituye una especie de nueva constatación: si en “Recuerda” se recrea lo que fue una especie de percepción angustiante que se tuvo de repente de lo imposible que es recordar el pasado, aun el más inmediato, con alguna exactitud, este nuevo poema expone, en gran medida, el tema del paso del tiempo, al presentar una primera apreciación del recuerdo de ese momento que acaba de pasar. Me interesa centrar mis comentarios en el contraste entre el ritmo de la frase y el ritmo del pensamiento; en mi opinión, en el “conflicto” entre estos dos puntos reside una percepción irónica de la realidad circundante ya que, en mi lectura, detrás de su ingenuidad y resignación aparentes, “Al final” oculta un fuerte desencanto.

La primera frase del poema “Vista por vez primera” presenta cierta ambigüedad; aunque se trata de una explicación acerca de algo, la naturaleza de este “algo” no es precisada de inmediato, razón por la cual el lector se pregunta cuál va a ser el referente del participio “vista”. El antecedente que determina el uso del femenino es, con toda seguridad, la “hermosa vida” que en gran medida constituye el eje de la primera parte del poema. Si se toma ésta como un “núcleo ausente”, se puede afirmar que la vida es percibida con atención “por vez primera”. Ahora bien, ¿en qué medida es aceptable esta afirmación? ¿Se quiere decir que la vida no había sido observada antes? Creo que, con esta frase, se sugiere que,

después del frustrado intento de aprehender la realidad de manera inmediata, el sujeto del poema se ha percatado de la imposibilidad de hacerlo y, por lo mismo, ensaya aquí otra forma de asimilarla.

Ésta es la situación que se desarrolla en la siguiente parte de la oración: “todavía / misteriosa de casi recordada”, de la cual interesa momentáneamente el adverbio temporal “todavía”, pues, debido a la disposición del verso, puede formar parte de la frase anterior, modificándola: “la vida, vista *todavía* por primera vez”, con lo que se sugiere que la contemplación de la vida habría comenzado en un tiempo anterior que se prolongaría hasta el presente de la enunciación, proporcionando un matiz de duración con el que se alude, también, al paso del tiempo: ver la vida por primera vez atrae a tal punto la atención del sujeto del poema, que considera necesario precisar su embeleso mediante la inclusión del adverbio. Pero, además de lo anterior, el “todavía” forma parte de una frase trunca, debido al encabalgamiento: “todavía / misteriosa, de casi recordada”. Según esta otra lectura, la vida pasada y el tiempo presente se encuentran muy próximos en la percepción de la voz narradora del poema, aspecto sugerido principalmente por el referente temporal “primera”, el adverbio “todavía”, el sustantivo “vez” y el adverbio “casi”. Los adjetivos precisan, en este caso, la percepción que se tiene de la realidad “vista”: “primera”, “misteriosa” y “recordada”. En mi opinión, hay una relación muy estrecha entre “vista por vez primera” y “desde este instante ahondo / sueños en la memoria” (de la primera parte de “El paso del tiempo”), relación en la que una frase sirve para clarificar el sentido de la otra: la vida se presenta como un hecho del pasado contemplado desde el presente y en esto consiste la experiencia de percatarse del paso del tiempo, a la vez que tomar conciencia de la vida consiste en percibirlo de manera consciente. Aunque no se precisa si ese tiempo pasado es próximo o remoto, lo que importa en primera instancia es el “descubrimiento” de que la

vida se aprecia, no en el momento justo en que ocurren las cosas, sino cuando el instante acaba de pasar. Ese hallazgo recién manifiesto, que se percibe por vez “primera”, es lo que le confiere a la vida su *status* de “misteriosa”; es decir, el pasado guarda sentidos ocultos, precisamente porque no constituye una realidad fija, debido a su mutabilidad. La voz narradora señala que la vida pasada es “casi recordada”, o sea, no se recuerda enteramente, pero falta poco para que el proceso sea completo.

Lo anterior corresponde a la percepción del paso del tiempo casi inmediatamente después de que tuvo lugar el hecho que el yo lírico pretende recordar en este poema. ¿Qué pasará cuando ese mismo episodio sea visto desde el futuro? La voz narradora imagina ese momento futuro como la percepción de un territorio desconocido, donde el sujeto del poema será en cualquier caso un recién llegado, un extraño ante sus propios recuerdos: “Será como en París, que me perdía / hasta dar en alguna encrucijada // que en un pronto después reconocía”.⁴¹ Ante lo desconocido, la enunciación de un episodio familiar: “será como en París”, una topografía en la que ese mismo sujeto se reconoce como ajeno; en seguida, se profundiza en qué consistiría dicha extrañeza: “me perdía”; es decir, extraviaba el rumbo que lo llevaría a un punto preciso, cualquiera que éste fuera. Aunque pudiera creerse que esa noción de pérdida es definitiva (debido al empleo del encabalgamiento), en realidad no es así, dado que continúa, junto con el ritmo del pensamiento, “hasta dar en alguna encrucijada”, frase cuya clave radica en el sustantivo “encrucijada”, término que resulta muy adecuado para referirse tanto al lugar en que se cruzan dos calles, como al hallarse en una situación difícil en la que no se sabe qué conducta seguir. A partir de este

⁴¹ A partir de *Colección particular*, este último verso se modifica ligeramente: “que de pronto después reconocía”.

símil, se establece una relación indisoluble entre la percepción que se tiene del paso del tiempo y la experiencia sentimental del espacio.⁴²

El resultado de esa búsqueda se halla en el siguiente verso, “¡si la has visto mil veces!’. Será nada,”; es decir, se trata de algo de sobra conocido, aunque sustancialmente modificado por el paso del tiempo; o bien, siguiendo el ritmo del verso, la acción del tiempo podría haberlo convertido en “nada”. Sin embargo, esta última frase forma parte de otra, que corresponde al ritmo del pensamiento: “Será nada / más que, a la vuelta de otro día, verte / desembocado en medio de la Muerte.”, imagen con la que, se sugiere, sería algo similar a verse convertido en una imagen fija, fosilizada por la repetición. En estos versos se percibe un efecto más del paso del tiempo, que se presenta aquí como una vertiginosa sucesión de instantes o de días (la voz narradora se imagina a “la vuelta de otro día”) pues, entre el cambiante pasado y el futuro inaccesible, esa misma sucesión de instantes siempre puede tener su desenlace en la figura de la muerte.

En cuanto a los recursos empleados para la elaboración de esta parte de “El paso del tiempo”, conviene destacar nuevamente el uso de las aliteraciones y de los verbos, con el añadido de las locuciones adverbiales, que cobran gran importancia en esta segunda sección del poema. Dentro de las aliteraciones aparecen tres rimas asonantes: i-a, a-a y e-e. Como hemos visto, estas tres rimas aparecen también en la primera parte del poema, lo cual refuerza la unidad que se establece entre una y otra parte. Detengámonos, por ahora, en el comentario a las aliteraciones de “Al final”.

⁴² Cf. lo que escribe Jaime Gil de Biedma en el *Diario del artista seriamente enfermo*, *op. cit.*, pp. 63-64: “Si transferimos al tiempo nuestra experiencia sentimental del espacio –que además es en gran parte mágica, porque es muy temprana— aquél queda por definición dotado de reversibilidad: es recorrible en todas direcciones.” Creo que esto aclara la relación que establece entre el espacio y el paso del tiempo en este poema.

Son ejemplos de la aliteración i-a las siguientes palabras: “vista”, “todavía”, “perdía”, “reconocía” y “día”. Las dos primeras, que aluden a un sujeto no explícito, se encargan de reiterar la actualidad de cierta experiencia. Incluso, si se sigue una lectura verso a verso, sin hacer caso de los encabalgamientos, dicho efecto resulta aún más claro: “Vista por vez primera, todavía”; es decir, esa primera vez la percepción impresiona, como si el sujeto acabara de pasar por dicha experiencia. Las tres palabras restantes van perfilando un estado de conciencia: “perdía”, “reconocía” y “día”. El narrador comienza por asumir su estado de confusión; repentinamente y gracias a la encrucijada, reconoce cierta situación como algo ya vivido y este reconocimiento lo lleva a la aceptación de la vida y de la muerte como algo natural y cotidiano, tan sencillo y común como “la vuelta de otro día”. En conjunto, la aliteración i-a remite a la percepción de la muerte como algo con lo cual se convive durante toda la vida. La aliteración a-a se halla presente en las palabras “recordada”, “encrucijada” y “nada”; creo que su función principal es la de perfilar una toma de conciencia. La primera palabra, “recordada”, se encuentra precedida por el adverbio “casi”, que transmite la noción de algo incompleto. Esta frase se encuentra precedida, a su vez, por el adjetivo “misteriosa”, lo que no hace sino crear un ambiente de confusión, de una percepción no del todo clara, que desembocará en una “encrucijada”, la siguiente aliteración. Ésta transforma la confusión inicial en un interrogante, algo así como: “¿De verdad estás perdido? ¿No ves lo que tienes frente a ti?”, representado, justamente, por la encrucijada, y cuya explicación reconoce y acepta haber “visto mil veces”. La otra palabra, “nada”, habla, más que de un vacío, del hecho de ver la muerte como parte de un proceso natural, biológico, exento de cualquier connotación dramática. La tercera aliteración, e-e, se reduce, en esta sección, a dos palabras: “verte” y “muerte”; se trata del encuentro cara a cara con la muerte; la asociación entre ambas resulta tan clara que obvia la

necesidad de cualquier comentario. Si las emparentamos con los resultados obtenidos con las otras aliteraciones, se puede concluir que, en este mismo rubro, el encuentro con la muerte se presenta como algo natural e, incluso, como parte de la existencia misma, eso sí, sin restarles misterio ni a la vida ni a la muerte.

En la mayor parte de los casos, los verbos empleados se relacionan con “la Muerte” y/o con la vida: “vista”, “será”, (la) “has visto”, “será”, “verte desembocado”. Como se puede observar, destaca el empleo del verbo “ver”, lo cual justifica el empleo de la mayúscula para hablar de la muerte, puesto que si se refiere a ella como una imagen, entendida como la representación de algo abstracto, se trataría de algo real, concreto e incluso personificado.⁴³ Destaca, también, el empleo de la segunda persona del singular en dos momentos clave: “la has visto mil veces” y “a la vuelta de otro día, verte / desembocado en medio de la Muerte”, que sugiere el desdoblamiento del narrador, quizás como una alusión a esa toma de conciencia del paso del tiempo a la que me he referido con anterioridad; esto quedaría reforzado por la reiterada utilización del verbo ser, en futuro, puesto que le permite al lector observar la seguridad que tiene el narrador ante cierto hecho. Los otros verbos corresponden a la primera persona del singular: “me perdía” y “reconocía”; se hallan unidos por el infinitivo “dar” (entendido como “llegar”), lo que permite realizar la siguiente lectura: estoy perdido, llego a algún sitio (la encrucijada, en este caso) y a partir de allí, reconozco algo. El empleo del imperfecto habla de la recurrencia de una acción en el pasado, de un haber estado en contacto “mil veces” con la muerte.

⁴³ Esta lectura funciona mejor para la primera edición del poema, ya que a partir de *Colección particular*, la muerte deja de ser un nombre propio para convertirse en un sustantivo común.

Las locuciones adverbiales pueden ser divididas aquí en dos categorías: 1) las que expresan la seguridad frente a ciertas cosas y 2) las que expresan la incertidumbre ante algunas otras. Al primer grupo pertenecen: “por vez primera”, “en un pronto después”, “nada más que”, “a la vuelta de otro día”, “en medio de”; como puede verse, todas ellas están relacionadas con la muerte. En el segundo grupo, tenemos: “casi recordada” y “en alguna encrucijada”, ambas asociadas con el recuerdo, la memoria; es decir, se refieren a la idea del pasado como algo movedizo y, por tanto, incierto. Un último punto a señalar en “Al final” es la división gráfica que divide el poema en dos: mediante este rasgo, posteriormente eliminado,⁴⁴ el poeta seguramente quiso señalar con más claridad la distinción entre un estado de confusión y otro de lucidez. Se puede concluir que en la segunda parte de “El paso del tiempo”, Gil de Biedma ofrece una visión de la muerte como algo natural e inevitable que, a la vez, resulta ser algo tan misterioso e inexplicable como la vida misma.

Una vez realizado el comentario de los dos poemas individualmente, creo que resulta adecuado comentar las similitudes y diferencias entre ambos; así, conviene señalar que se trata de dos textos en los cuales gran parte de los procedimientos empleados permite emparentarlos con otros poemas de *Compañeros de viaje*; me refiero, en concreto, a “Las afueras” y a “Desde lejos”, cuyos recursos poéticos resultan bastante similares, sobre todo en lo que se refiere a la alusión y a la elisión, que hasta cierto punto los convierte en textos de índole hermética o simbólica. En lo que respecta a las dos secciones de “El paso del tiempo” en sí, además de compartir la misma estructura estrófica, ofrecen dos perspectivas del mismo hecho: la existencia es como una moneda, cuyas dos caras quedan representadas por la vida y la muerte; ambas dan fe del paso del tiempo, en cuyo transcurso se puede

⁴⁴ Esta disposición se presenta a partir de la primera edición de *Las personas del verbo*.

observar una serie de relaciones conflictivas como las que se dan entre el instante y la eternidad, entre la memoria y el olvido y entre el sueño y la realidad, que serían las más evidentes. En los dos poemas se reitera la idea de que la vida es algo tan misterioso, inexplicable y arbitrario como la muerte. Si estableciéramos una serie de paralelismos entre los puntos mayormente comentados en los dos poemas, las aliteraciones y los verbos empleados, se puede observar que las primeras subrayan la idea central de los dos poemas, mientras que los verbos presentan la vida humana como parte de un proceso ante el cual el individuo tiene muy poca, o nula, capacidad de elección, consistiendo ésta en el reconocimiento, y la aceptación, de la vida y la muerte como parte de la existencia. Quizás “El paso del tiempo” ofrece, desde esta perspectiva, un momento de reflexión ante lo que se expuso anteriormente en *Compañeros de viaje* y, todavía más, sienta las bases para los siguientes poemas del libro.⁴⁵

En resumen, se puede afirmar, en primer lugar, que los dos poemas que conforman “El paso del tiempo” evidencian el temprano interés de Jaime Gil de Biedma por la poesía clásica, no sólo en el aspecto formal, sino también en lo referente a la actualización y la apropiación de ciertos tópicos y temáticas. Otro aspecto que sobresale es la capitalización de recursos fonéticos, léxicos, sintácticos y poéticos (sobre todo en lo referente al empleo del encabalgamiento y a la oposición entre el ritmo de la frase y el ritmo del pensamiento), cuyo empleo refuerza la evolución que sufre el tono del poema al pasar desde la ambigüedad inicial hasta alcanzar la reflexión más contundente con que concluye. El tema central de la composición: la transitoriedad y la mutabilidad del mundo circundante, rasgos que se traducen, a su vez, en los conflictos entre el ser y el parecer, el instante y la

⁴⁵ Desde esta perspectiva no resulta casual que el siguiente poema de *Compañeros de viaje* sea, precisamente, “Muere Eusebio” que, además de desarrollar el tema de la muerte, es el primero de “Ayer” en que se sondea la infancia.

eternidad, la memoria y el olvido, que surgen de establecer una serie de paralelismos entre la vida y la muerte, como las dos caras “visibles” del paso del tiempo.

MUERE EUSEBIO⁴⁶

Como su título indica, “Muere Eusebio”⁴⁷ es un poema que se refiere a la muerte de un personaje con el mismo nombre, a quien el narrador conocía desde que era niño. El narrador, ya adulto, evoca el momento de su muerte para así, a partir de esta experiencia, reflexionar acerca de lo que este hombre ha significado para él a lo largo de los años. De esta manera en el poema conviven tres tiempos: el presente desde el cual se narra y dos momentos en el pasado, a los que creo conveniente denominar como primera y segunda infancias. En los siguientes comentarios, me interesa destacar la exposición y el desarrollo de estas tres perspectivas temporales, así como subrayar su relación con el tema de la muerte.

Que la muerte es uno de los dos ejes alrededor de los cuales queda estructurado el poema, es algo que se halla presente desde el título, donde, por principio, habrá que señalar que el empleo del presente de indicativo tiene más valor del que pudiera aparentar a simple vista, ya que sugiere la trascendencia que el fallecimiento de un hombre ha tenido, y sigue

⁴⁶ Poema compuesto por cinco cuartetos, conformados a su vez por versos alejandrinos (diez), endecasílabos (nueve) y un heptasílabo.

⁴⁷ Eusebio era el guarda que se ocupaba de la casa de los Gil de Biedma en Nava de la Asunción; llegó contratado ahí para cuidar de Isabel Gil, Isabel Vieja, tía abuela del poeta, recluida en dicho lugar debido a que padecía de monomanía. Véase Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, p. 32.

teniendo, en la visión del mundo del narrador. Al utilizar este tiempo verbal, se propone una coincidencia entre la acción descrita y el momento en que se habla; aun cuando (como luego se explica) se trata de un suceso acontecido tiempo atrás, su repercusión y sus efectos continúan hasta el presente. También es factible suponer que dicho tiempo es empleado en un sentido de presente histórico, cuya finalidad sería la de darle mayor vivacidad a los acontecimientos del poema. Del mismo modo, tampoco se debe descartar la posibilidad de que con este recurso se quiera aludir a una verdad atemporal: la muerte, en abstracto y como hecho natural, es lo que efectivamente importaría exponer en el poema, y no las circunstancias de un fallecimiento específico, con lo cual se estaría sugiriendo que el cierre de una vida es uno de los factores mediante los cuales el ser humano se percata del paso del tiempo. Por su parte, la dedicatoria a las hermanas del poeta⁴⁸ funciona como un elemento que ubica la experiencia dentro de un entorno familiar que, por lo mismo, es también colectivo. Finalmente, y en lo que al título y a la dedicatoria respecta, conviene señalar que es ésta una de las pocas veces en que se menciona a la familia del poeta dentro de *Compañeros de viaje*, por lo que “Muere Eusebio” cobra una singular importancia temática. Tomando en cuenta todo lo anterior, tanto el título como la dedicatoria anuncian un ambiente de intimidad y de reflexiva evocación que permea cada verso del poema, tal y como veremos a continuación, al trazar su desarrollo.

La frase con que el poema arranca, “Nos lo dijeron al volver a casa”, retoma, en cierta medida, la atmósfera evocativa sugerida en los elementos ya comentados. Esta expresión (que puede ser entendida como “al llegar a casa mis hermanas y yo, nos dijeron

⁴⁸ Gil de Biedma tuvo tres hermanos mayores (Marta, Carmen y Luis) y tres hermanas menores (Blanca, Ana María y Mercedes); a decir de Miguel Dalmau, “aunque por edad se encontraba más cerca de las pequeñas, su carácter despierto le acercó a los mayores”. Véase Dalmau, *op. cit.*, p. 20.

que Eusebio había muerto”) funciona también como una confirmación de los datos previamente suministrados; de aquí que no haya necesidad de explicar a quiénes engloba ese “nos”, ni a qué se refiere el pronombre de objeto directo. Al mismo tiempo, esta primera oración precisa el escenario de la evocación: la casa a la que se vuelve luego de estar fuera. En la siguiente frase, “Estabas”, resulta muy significativo el empleo de la segunda persona del singular pues, además de lo más obvio, darle a Eusebio un *status* de interlocutor, también sugiere un primer nivel del desdoblamiento interno del narrador: la función del “tú”, más que una manera de dirigirse a Eusebio en sí, es un recurso utilizado por el narrador adulto para dirigirse a sí mismo. Si, como tendremos oportunidad de ver a lo largo de estas notas, el poema es algo que se despliega en el tiempo, también es factible considerar el desdoblamiento del narrador.⁴⁹ Asimismo, hay que señalar el efecto producido por la decisión del poeta de colocar el verbo “estabas” al final del verso, ya que el empleo del encabalgamiento aquí obliga al lector a realizar una pausa entre los dos versos unidos por este recurso; una pausa cuya finalidad sería, en este caso, la de insinuar el trabajo que le cuesta al narrador proseguir con su relato, como si sugiriera, ya sea cierta emoción contenida, o bien, la dificultad enfrentada para precisar los recuerdos, al tiempo que configura un ambiente de expectación, que lleva al lector a preguntarse dónde, cómo o con respecto a qué se desarrolla la acción verbal.

La suspensión originada por el encabalgamiento es resuelta con la sorpresiva inserción de un acto atribuido a Eusebio: “[Estabas] / mirádonos”, lo que no deja de sorprender, puesto que quien “realizaría” dicha acción sería un muerto, lo cual sirve para señalar otro recurso que, según se verá, se convierte en algo recurrente en el poema: las

⁴⁹ Al ser la primera vez que aparece la segunda persona del singular en el poema, quizás no resulte tan claro; sin embargo, luego de analizar las ocasiones en que se le vuelve a emplear, veremos cómo se sostiene esta hipótesis, al mismo tiempo que cobra intensidad.

acciones y los calificativos atribuidos al cadáver de Eusebio, son utilizados para reforzar la impresión que la muerte del hombre habría causado tanto en la persona del narrador como en sus hermanas. De esta forma, fuera de la aposición “caído en la sillita del planchero”, que contesta el “dónde” parcialmente implícito en el “estabas” del primer verso, el resto de la oración, desde el segundo verso hasta la primera mitad del quinto, tiene como función principal la de indicar, ya sea las impresiones, o los pensamientos, de los niños testigos de dicho suceso, quienes, ante la impresión de ver al cadáver con los ojos abiertos, lo estarían mirando, también, “con los ojos atónitos”, cuadro que, si bien es cierto puede ser compartido por todos los personajes del poema, al momento en que el sustantivo es modificado por el adjetivo, refiere por igual al estado en que se encuentran tanto éstos como Eusebio. La explicación de este asombro (realizada por quien, a mi manera de ver, representa la voz de la conciencia adulta del personaje niño) consiste en atribuir una causa probable al hecho de que la mirada sea percibida de esa manera en particular, pues pertenece ésta a la “del que acaba de ver / la inexplicable proximidad de la muerte”. En esta frase se presenta un segundo encabalgamiento que, por un lado, interrumpe el hilo narrativo, reiterando así la ya mencionada dificultad que tiene el narrador para precisar sus recuerdos y, por otro, “obliga” a centrar la atención en el verso siguiente, cuya importancia, mayor de lo que pudiera aparentar, a mi juicio, constituye uno de los puntos centrales del poema: la contemplación de “la inexplicable proximidad de la muerte” es el punto que da lugar a sondear aún más en el pasado, al tiempo que anticipa de manera muy directa el penúltimo verso del poema: “un mundo inexplicable como tu propia muerte”, recurso que será comentado con más detalle en las conclusiones de estos comentarios.

Para completar la idea iniciada con la frase “ver / la inexplicable proximidad de la muerte”, Gil de Biedma recurre, por tercera ocasión, al empleo del encabalgamiento. Y lo

hace de manera bastante peculiar pues, a diferencia de las dos ocasiones anteriores, aquí no sólo suspende el sentido del tránsito entre uno y otro verso, sino que a la vez (y por muy paradójico que parezca) acorta la distancia que separa dos estrofas distintas. Otro punto que influye en dicha peculiaridad es la oración sobre la cual se pretende llamar la atención: “y casi no se queja”, palabras enigmáticas que pueden referirse a la percepción que tanto el narrador como sus hermanas han tenido de la muerte de Eusebio, como si, en el momento de contemplar lo que contemplan, les hubiera resultado un tanto difícil distinguir entre la vida y la muerte, razón por la cual los niños, en el entorno de su nueva experiencia, esperaran localizar rasgos vitales en el cadáver de Eusebio.

De esta forma concluye lo que pudiera ser considerado como un primer momento del poema que, según se pudo observar, contiene principalmente la descripción del cadáver de Eusebio, “caído en la sillita del planchero”, así como la vaga noción, por parte del narrador, de lo que es muy probable constituya su primer contacto con la muerte. Esta rememoración se caracteriza por estar enmarcada dentro de un ambiente doméstico, logrado mediante la escasa presencia de referentes espaciales (la “casa”, el “planchero” y “la sillita”), en donde conviven un primer nivel del tiempo pasado, que se centra en la breve descripción del cuerpo de Eusebio en el entorno, y la percepción que de este hecho tiene la persona adulta del niño que atestiguó ese acontecimiento. Las formas en que se observa la convivencia de estos dos tiempos radica, en primer término, en la certeza de un suceso, la muerte de Eusebio, que habría repercutido de forma tal en la mente del niño que continúa vigente hasta su edad adulta y, en segundo lugar, en el grado de dificultad experimentado por la voz narradora para precisar los recuerdos, punto que es expresado mediante acciones verbales relacionadas mayormente, ya sea con el sentido de la vista o con la palabra

hablada, como si con esto se dejara indicios de vaguedad en el recuerdo que se quiere actualizar, o bien, con la reiteración en el empleo del encabalgamiento.

En un segundo momento del poema, el narrador reitera que sus recuerdos se dirigen a Eusebio; y para ello recurre a la estructura empleada en el primer verso del poema: un apóstrofe seguido de un encabalgamiento, aunque en este caso no resulte tan abrupto: “te ofrecimos / algunas frases vagas que hicieran compañía,”. Si la muerte de Eusebio crea una impresión un tanto inexplicable, es de esperar que cualquier cosa que le brinden los niños comparta el mismo significado, de aquí que las frases ofrecidas sean imprecisas, insuficientes (idea que será desarrollada en otras partes del poema), sin ningún otro fin que paliar la soledad, no tanto del difunto como de quienes están a su alrededor. Del mismo modo, y tomando en cuenta el título del poemario, creo oportuno señalar la sorpresiva aparición del término “compañía”, despojado aquí de cualquier connotación política y centrado en una experiencia común (por su carácter cotidiano y generalizado), como puede ser la soledad, que es aludida posteriormente, y como también resulta ser la muerte. Por otra parte, también considero significativa para mi lectura del poema la supresión del pronombre de objeto indirecto que debería anteceder a “compañía”: al prescindir de su presencia, el efecto de las “frases vagas” acompaña no sólo a Eusebio, sino también a los testigos de su muerte.

Ante lo fatal e inexplicable de un hecho, “cualquier cosa” que se haga o se diga, resultará, como ya se observó, insuficiente. Esta percepción afecta, en primer lugar, a la “compañía” que, de esta forma, queda como algo tan ideal como utópico (debido a que, se haga lo que se haga, terminará resultando insuficiente), ante la abrumadora e inexplicable realidad: Eusebio (y quienes lo rodean) se hallan inmersos en la soledad: “estabas ya solo / definitivamente.” En el último verso de esta segunda estrofa hay otro detalle que conviene

destacar: por su estructura sintáctica, el adverbio “definitivamente” modifica al adjetivo “solo” del verso anterior; sin embargo, si se lee el octavo verso, respetando su disposición gráfica, “definitivamente. ¡Cómo hubiese querido”, estas palabras aceptan otra lectura muy distinta, algo así como: “créanme, a mí me habría gustado...”, que tiene el valor de darle mayor realce a la siguiente estrofa, que es donde se pretende, tan apasionada como inútilmente, sustituir el pasado inmediato, la segunda infancia, centrada en el descubrimiento de la muerte de Eusebio, por un pasado más remoto; esto es, por la primera infancia. A este respecto, bien vale la pena preguntarse si el deseo de volver aún más atrás en el tiempo pertenece al niño que mira a Eusebio muerto o al adulto que recuerda al niño, pues el empleo de este tiempo del subjuntivo acepta ambas posibilidades. Sea cual sea la respuesta, lo que importa destacar es el nivel de ambigüedad provocado por este recurso, con el cual se puede señalar más claramente, por una parte, la continua yuxtaposición de la conciencia adulta y el recuerdo del niño que atestiguó lo narrado, mientras que esta misma ambigüedad sirve para explicar con detalle el resto de la construcción verbal a la cual pertenece.

Retomando el ritmo del pensamiento, que aquí (como en tantas otras ocasiones) se impone sobre el ritmo del verso, se puede ver que la frase completa es: “¡Cómo hubiese querido // ser el mismo de entonces!”. Creo conveniente detenernos un poco en comentar algunos aspectos relevantes de esta oración. En primer lugar, hay que señalar la reutilización de un encabalgamiento que une el sentido de dos estrofas. Después, considero necesario observar que esta oración constituye el punto justo en que el recuerdo de la segunda infancia se traslada más allá del momento de la muerte de Eusebio y llega a la primera infancia. Situada *illo tempore*, esta primera edad está explicitada mediante el anhelo del protagonista de volver atrás en el tiempo, toda vez que es la única ocasión en

que, muy significativamente, se emplea la primera persona del singular. Como suele ocurrir, el encabalgamiento crea un efecto de suspensión y con éste, también, origina cierto sentimiento de expectación, reforzado al enunciar un deseo tan profundo. ¿Qué es lo que se desea tan hondamente? Algo aparentemente muy sencillo: “ser el mismo de entonces!”; es decir, ser el mismo de antes, lo que, en primera instancia, leído en labios de un niño, pudiera parecer un disparate, que dista mucho de serlo, y señala la trascendencia que la muerte de Eusebio crea, al menos en forma intuitiva, en la mente del niño. Lo curioso es que el posible significado aquí del adverbio “entonces” sólo se explicita en los versos que siguen. En el momento mismo en que el deseo se expresa (“Cómo hubiese querido // ser el mismo de entonces!), su formulación resulta del todo desconcertante, puesto que lo más normal es que “entonces” se refiera al tiempo en que los niños contemplan el cadáver de Eusebio y le dirigen la palabra; lo raro es que se emplee, como aparentemente se emplea aquí, para evocar otro momento anterior. En mi opinión, lo que ocurre es que a raíz de la angustia provocada al contemplar el cadáver de Eusebio, el niño toma cierta conciencia de sí mismo; acontecimiento que tiene su correlato en el desdoblamiento de la conciencia del narrador del poema; esto es, en el adulto, pero también en el niño que, al contemplar el cadáver, toma conciencia del paso del tiempo. Por lo mismo, comparte con el niño el deseo de volver al pasado, regreso que, si fuera posible, le permitiría hacer algo que ya no se puede hacer. Porque, en efecto, el niño ha vivido un cambio en su concepción del mundo tan *definitivo* como la muerte que su amigo Eusebio acaba de padecer, algo que el niño sólo empieza a intuir vagamente y que el adulto, en cambio, tiene muy claro.

De esta forma, llega a su término un segundo momento del poema, donde hemos podido observar la reiteración en el empleo de determinadas estructuras sintácticas y estróficas, así como el recurso de la implícita propuesta de dos formas de lectura, ya sea por

el sentido de una frase completa o por lo que sugiere la disposición de un verso, ambigüedad que se ve muy bien ejemplificada en el octavo verso. Otro punto destacable para comprender el desarrollo de los versos restantes del poema es la utilización, por única vez, de la primera persona del singular, con la cual, la persona del narrador cobra de repente una singular y decisiva importancia.

Luego de señalar la imposibilidad de volver atrás en el tiempo, la voz narradora se centra en la enumeración de una serie de acciones enfocadas en lo que vengo llamando la primera infancia, de las cuales el poema ofrece dos “cuadros”. En el primero, se presenta una posibilidad que permite ofrecer algo más que las insuficientes “frases vagas” mencionadas versos atrás. El narrador habla ahora de volver en el tiempo y, situado otra vez *illo tempore*, de ofrecerle a Eusebio “una palabra / de humanidad, un poco de calor”. ¿En qué sentido sería más eficaz este consuelo que el que los niños le ofrecen cuando ya está muerto (“algunas vagas frases que hicieran compañía”)? Sólo en el sentido, creo, de que antes el hombre estaba vivo y por lo mismo podía apreciar el calor de las palabras. No creo que haya necesariamente algo en la comunicación imaginada (“aunque fuera no más que una palabra”) que sea más “suficiente” en sí que las insuficientes “palabras vagas” efectivamente proferidas. Al volver a un tiempo anterior, los niños en realidad no harían sino repetir lo que acaban de hacer. De existir alguna diferencia, ésta consistiría no sólo en la actitud o las palabras de los niños, sino en la posible receptividad de Eusebio. Una diferencia ante la cual los niños mismos serían insensibles, puesto que desconocen lo que luego habría de sobrevenir: la conciencia del paso del tiempo y de la muerte. En el segundo “cuadro” se reitera la noción, recientemente adquirida por el niño, de la imposibilidad de volver a ese tiempo remoto, cuando, según veremos, sí se podía ofrecer “algo más”. En

ambos cuadros se percibe una variante de la repetición, referida al empleo de la misma estructura discursiva.

En la primera frase hipotética, que abarca los versos 9 al 12, se reitera la idea de pertenencia a una comunidad o, más específicamente, a una familia, pues se retoma la primera persona del plural: “Volveríamos / todos”. En esta oración, la presencia del condicional da lugar a una realidad imaginaria; es decir, a un tiempo anterior al momento recordado, que a su vez da pie a la explicación acerca del deseo de regresar, de remontar el tiempo “corriente arriba”. Se introduce aquí, por cierto, un vago referente espacial, donde resulta patente la ilusión de ir más allá del lugar y del momento en que entonces se encuentran los personajes: rumbo al nacimiento de un río, “invisible” aunque presente en el poema.⁵⁰ De esta imagen, se deduce que el deseo de volver atrás en el tiempo lleva implícita la aspiración de recuperar una libertad mayor de la que se vive, sea en el plano de lo enunciado, sea en el plano de la enunciación. Este anhelo de emancipación resulta necesario, ya que los cambios provocados por el paso del tiempo impiden que se le pueda ofrecer algo a Eusebio, pues ni siquiera puede comprender las palabras más sencillas y más sinceras. Asimismo, la intención de volver “corriente arriba” obedece a una aspiración específica: “...para darte”, frase que es interrumpida por la reaparición del encabalgamiento que, en este caso, sirve para indicar cierto sentido de dubitación, como si en lo que comenta el narrador estuviera implícita la pregunta “¿qué puedo ofrecer, yo, niño, a Eusebio?”. Esto, a su vez, nos permite adentrarnos un poco más en la psicología del narrador, quien se presenta como un ser comprensivo y agradecido que, ante todo, busca corresponder:

⁵⁰ Creo conveniente señalar el sentido de libertad absoluta que adquieren algunos términos (“noche”, “afuera”, “arriba”, entre otros) en el léxico de *Compañeros de viaje*.

“aunque fuera no más que [con] una palabra⁵¹ / de humanidad y [con] un poco de calor”. Este mínimo gesto de amistad le parece suficiente al niño; el adulto que lo recuerda, en cambio, se apresura a enfatizar, mediante el encabalgamiento, que no se trata de cualquier gesto, sino de una palabra plena de humanidad y afecto.

El otro “cuadro” que evoca la primera infancia del narrador se extiende desde el verso 12 hasta el 18. Como ya se comentó más arriba, se recurre aquí a una estructura similar a la empleada en la descripción anterior: primero, se enuncia la reiteración del deseo de volver atrás en el tiempo y en el espacio, para después reflexionar acerca de lo que constituye un nuevo intento de negar el tiempo y la muerte: “¡Si fuese // igual [que entonces]”. Como en el cuadro que lo antecede, la expresión de este deseo es seguida por las vagas referencias al espacio y al tiempo: “las tardes y el Pinar / del Jinete, con humo y viento seco...!”, que profundizan la idea de un pasado edénico vivido en el campo. En estos versos conviene destacar la presencia de elementos inasibles (“tardes”, “humo” y “viento seco”, en oposición a un sólo referente concreto, “el Pinar del Jinete”). Como sucedió anteriormente, no se trata de un deseo de volver porque sí, ya que el mismo narrador se encarga de precisar que ese pasado era un tiempo muy especial: “Cuando sólo entendíamos / la sonrisa adorable de tus dientes sucios / y tus manos deformes como pan”. El principal objeto de la evocación son determinadas partes del cuerpo de Eusebio: el gesto que hacen los labios dando lugar a la “sonrisa”, los “dientes” y las “manos”, que retratan la sencillez con la que el personaje niño aprehendía la realidad circundante. Por su parte, los adjetivos con que son modificados cada uno de los sustantivos (“adorable”, “sucios” y “deformes”), son elementos que proporcionan alguna información de lo que representaba la figura de

⁵¹ Cf. “Arte poética”, vv. 19-20: “Palabras, por ejemplo. / Palabras de familia gastadas tibiamente”.

Eusebio en la mentalidad del niño y, por extensión, de lo que significa esa época para él en el momento de la rememoración. En cuanto al empleo de los verbos, creo pertinente señalar que sirven para facilitar el trabajo de recuperar los recuerdos; de ahí el verbo “entendíamos”, que inicia la evocación de dos partes del cuerpo de Eusebio: su “sonrisa” y sus “manos”. La sonrisa representa amabilidad y sinceridad y por eso mismo resulta “adorable” para la mentalidad tanto del niño como del narrador adulto. Para el primero, porque le transmite algo de tranquilidad, mientras que, para el segundo, le permite recuperar, o “entender”, la memoria de Eusebio y, por consiguiente, la suya propia. Lo mismo sucede con las “manos deformes como pan”, pues éstas representan entrega y protección. De este modo, la figura de Eusebio resulta trascendental para el narrador, y también “para nosotros”, porque representa un tiempo ido, irrecuperable, donde todo se reduce a las cosas más sencillas y donde Eusebio encarna lo más cercano, o visible, de lo que se supone debe esperar el niño de un adulto: amabilidad, sinceridad y protección.

La evocación va todavía más allá, en lo que constituye uno de los dos puntos finales de esa memoria de infancia: “para nosotros, en mitad del mundo”. En este verso, el primero de la última estrofa, al igual que en otros poemas de *Compañeros de viaje*, la palabra “mitad” puede ser entendida como sinónimo de individualidad, de búsqueda y de estar a la intemperie.⁵² Desde esta perspectiva, podría parecer que se perfilase la idea de considerar la muerte como una forma muy particular de adquirir conciencia, ya sea acerca de la individualidad, o bien acerca de la existencia misma de la muerte. La otra conclusión ofrece una variante de dicha toma de conciencia, al referirse a “un mundo inexplicable como tu

⁵² Cf, por ejemplo, de los poemas ya comentados, los versos 5 y 6 de “Arte poética”: “la dulzura, el calor de los labios a solas/ en medio de la calle familiar”; los vv 12 y 13 de “Idilio en el café”: “Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio / arriba, más arriba, mucho más que las luces”, o bien, los versos 3 y 4 de “Al final”: “Será como en París, que me perdía / hasta dar en alguna encrucijada”.

propia muerte”, que ofrece una idea de muerte que lleva implícita la noción de vida, debido al símil establecido entre el “mundo” y la “muerte”; de esta forma, se hace visible cierta concepción del mundo: la vida y la muerte como hechos inexplicables. Cabe agregar que, gracias a la conciencia recientemente adquirida, no sólo el niño sino también sus hermanas intuirían la muerte como un hecho cercano. En lo que respecta a este último verso, “un mundo inexplicable como tu propia muerte”, se puede observar los resultados obtenidos al introducir palabras empleadas ya en el cuarto verso: “la inexplicable proximidad de tu muerte”. En los dos versos se repite un sustantivo, “muerte”, y un adjetivo, “inexplicable” que, pese a no sostener una relación estrecha entre sí, no hacen sino reiterar la idea de que, ante los ojos infantiles, e incluso para los del mismo adulto, la muerte es un hecho inexplicable. Si en el primer verso el adjetivo modifica la frase “proximidad de la muerte”, en el segundo se refiere al “mundo”, lo que, debido a la repetición, enlaza ambos conceptos, dando como resultado una valoración, también “inexplicable”, de la vida misma. De esta forma, se llega a otro nivel de discernimiento en el que, juntamente con la toma de conciencia acerca del paso del tiempo, enmarcado por la oposición vida / muerte, es posible advertir cómo la percepción misma se ofrece como algo decididamente enigmático.

En mi opinión, “Muere Eusebio” podría haber terminado con el verso 19; sin embargo, el poeta decidió incluir uno más: “—nuestra infancia en los años de la guerra civil.”, en lo que puede ser tal vez la más desafortunada intervención de la conciencia adulta dentro del poema. Si bien es cierto que al usar el guión, con función explicativa, el narrador pretende indicar que la infancia de los personajes del poema, vivida durante la guerra civil, habría estado constituida por todo lo evocado en el poema, es decir, por la adquisición de la conciencia del paso del tiempo, la matización parece no venir al caso, pues remite a lo que es más bien una meditación sobre un tema psicológico o personal, ese

momento crítico en el crecimiento de toda persona cuando de pronto se da cuenta de la existencia de sí mismo y de la muerte a que está destinado, a un referente histórico-político un tanto fuera de lugar.

A manera de conclusión, puede señalarse que “Muere Eusebio” representa, dentro del conjunto de poemas de *Compañeros de viaje*, una de las más decisivas incursiones en el tema de la infancia, que es singularizada aquí por la toma de conciencia del paso del tiempo, a partir de lo que muy probablemente constituya el primer encuentro con la muerte por parte del narrador. La pérdida de un ser querido, y la compleja experiencia que esta pérdida desencadena, sirven para enseñar el carácter inexplicable de toda una serie de situaciones, ya sea el mismo paso del tiempo, o bien, la añoranza de un tiempo remoto de tintes edénicos; es decir, de lo que, en este contexto, he llamado la primera infancia. Estilísticamente, el poema representa un momento clave en la poesía de Jaime Gil de Biedma, pues es evidente el dominio adquirido aquí en el manejo de determinadas estructuras retóricas, tales como la repetición (en distintos planos), el encabalgamiento y la adjetivación que, en mi opinión, son los tres puntos en los que radican los mayores aciertos de esta composición. Gracias a la labor de “arqueología poética” realizada en los 20 versos de que consta el texto, los recuerdos del narrador, aunque enmarcados en un ambiente vago y etéreo, adquieren una vigorosa realidad.

NOCHES DEL MES DE JUNIO⁵³

“Noches del mes de junio” es muy probablemente uno de los textos más conocidos de *Compañeros de viaje*. Se trata de un poema en el cual se evoca la persistencia del deseo sexual como un aspecto recurrente de la adolescencia. A partir de la descripción de ciertas noches específicas, anunciadas desde el título mismo del poema, el deseo se presenta como una fuerza tan insistente que, de hecho, muy bien pudo haber presidido toda la adolescencia del personaje que narra su experiencia. A lo largo de los 25 versos de que consta el poema se pretende precisar y valorar algunos recuerdos, como pueden ser la insatisfacción del deseo sexual, que es quizás el más evidente, o también la soledad vista como parte de la condición humana. Desde una primera lectura se puede observar que sondear en esos recuerdos no es una labor sencilla; antes bien, uno de los puntos que destacan es, justamente, lo difícil y lo complejo que resulta cualquier proceso de recordación. Y este último es el aspecto en el cual centro los siguientes comentarios.

Desde un principio, en el poema se advierte cierto sentido de incertidumbre que será paulatinamente anulado. La vacilación resulta evidente desde el primer verso, “Alguna vez recuerdo”, pues, al emplear el adjetivo “alguna”, pese al sentido de indeterminación que

⁵³ Poema compuesto por 25 versos, agrupados en tres estrofas, en los que se observa un predominio de endecasílabos (catorce), que son seguidos por los alejandrinos (cinco), los heptasílabos (cinco) y un pentadecasílabo.

tiene, se advierte también su aplicación a un episodio particularizado entre algunos otros: hay “algo” que ocasionalmente es traído a la memoria. ¿Cuál va a ser el objeto de esta acción? En seguida sobreviene un encabalgamiento, que por un lado suspende el sentido total de la frase de la cual forma parte (contribuyendo así a crear un ambiente de expectación), mientras que por otro dirige la atención del lector hacia el propio proceso rememorativo, cuyas dificultades empieza a deslindar. El objeto central de la recordación es explicitado en el segundo verso: “ciertas noches de junio de aquel año,” donde la presencia de un adjetivo, “ciertas”, vuelve a conferir una idea de indeterminación. Así, “alguna vez” y “ciertas noches de junio” se unen y producen una sensación de vaguedad donde el mismo centro de atención es deliberadamente pospuesto, con el propósito principal de enfocar la atención hacia lo complicado que resulta sortear la vaguedad de los recuerdos (aquí, la indefinición de las mismas “noches”, que se hallan disueltas en la imprecisión). Por si esto no fuera suficiente, éstas pertenecen a “aquel año”, frase en la que, resulta evidente, el demostrativo, al tiempo que indica una noción de lejanía temporal (mas no afectiva, como se desprende del cuidado con que se intenta rememorar ese hecho), comparte y refuerza el sentido de imprecisión de los años anteriores.

Al continuar con la lectura del poema, se ve que las noches son “casi borrosas” (en el recuerdo), lo que en cierta medida explica el por qué habrían sido pospuestas. Aunque ésta no es la única razón, pues “aquel año” corresponde a uno “de mi adolescencia”, con lo cual el recuerdo comienza a adquirir una precisión mayor, llegando, incluso, a una datación más exacta, que es colocada, paradójica y significativamente, entre paréntesis, “(era en mil novecientos me parece / cuarenta y nueve)”.⁵⁴ La inserción de este inciso posiblemente

⁵⁴ Este tipo de acotaciones, así como el hecho de colocarlas entre paréntesis, guiones o comas resulta ser bastante peculiar en los poemas de *Compañeros de viaje*. Si bien no es de ninguna

tiene como propósito indicar que no importaría tanto una fecha precisa como los sucesos en ella ocurridos. De todos modos, conviene tener presentes el mes de junio y el año de 1949 como probables cifras simbólicas de la juventud de la voz narradora del poema y no sólo como elementos que condicionan el escenario en que se desarrollan las acciones descritas.⁵⁵ Así, hasta este momento, todo señala el interés con el cual se busca rescatar un recuerdo que tiende a confundirse con otros similares, siendo éste el eje de los cinco primeros versos.

El poema prosigue con la explicación de la causa por la cual se recuerda particularmente esas noches: “porque en ese mes / sentía siempre una inquietud, una angustia pequeña / lo mismo que el calor que empezaba,”. El demostrativo “ese”, con el que es modificado el sustantivo “mes”, subraya el distanciamiento temporal expresado en la frase “aquel año”. También explica, en buena medida, por qué las noches se han vuelto “casi borrosas” en la percepción de la voz narradora: el paso del tiempo afecta la nitidez de los recuerdos. El eje de la descripción está constituido por el verbo “sentía”, puesto que de dicha percepción depende la enumeración de los cuatro elementos restantes de la primera sección de “Noches del mes de junio”. De este verbo es importante señalar la importancia que adquiere el hecho de que esté expresado en imperfecto, toda vez que esto enuncia el “sentir” en su transcurso, sin finalizar, a partir de lo cual se puede deducir la trascendencia que para la voz narradora tiene el recuerdo que se pretende rescatar.

manera indispensable la información que se nos brinda aquí, de todos modos el inciso cumple una función muy necesaria dentro de la estrofa al confirmar el trabajo que le cuesta al narrador fijar sus recuerdos con alguna exactitud.

⁵⁵ Con esto quiero decir que, si se atiende la fecha y se toma el poema como un escrito de corte autobiográfico, Gil de Biedma tendría 20 años en el momento evocado. Por su parte, el mes de junio, entendido como el fin de la primera mitad del año, confiere una sensación de fin de ciclo y el inicio del verano (“el calor que empezaba...”), enmarca en buena medida esa etapa de febrilidad sexual descrita en el poema.

Posteriormente, la atención se enfoca en cuatro elementos, a los que momentáneamente me referiré como la “inquietud”, el “calor”, el “aire” y la “disposición”. En el primer caso, “sentía siempre una inquietud”, la descripción se centra en un sustantivo abstracto, “inquietud” que debido a su disposición, aparece al lado de un adverbio temporal, “siempre”, que indica la recurrencia de *un* desasosiego (nótese la importancia de la indefinición sugerida por el artículo) cuya causa es aún desconocida por el lector. Esa “inquietud” es explicitada, mediante la catacrexis, como “una angustia pequeña”; es decir, una angustia que apenas empieza a hacerse sentir, y que la voz narradora define como una aflicción minúscula, como si se pretendiera decir que la angustia posterior en su recorrido existencial fue más profunda, proponiendo, incluso, que existen diversas clases o niveles de angustia.⁵⁶ Así, no resulta nada aventurado ver un paralelismo entre este sintagma y lo descrito en el verso que le sigue, “lo mismo que el calor que empezaba”, puesto que esta segunda imagen refuerza la idea de una angustia que tiende a aumentar, de manera parecida a como se incrementará la temperatura ambiental; aunque conviene señalar, dentro de esta construcción, la maliciosa inclusión del sustantivo “calor” que, si bien aquí puede leerse como alusivo al clima, llegado el momento invitará a una interpretación más de índole personal, sexual.

Esa última oración constituye el primer hemistiquio de un verso alejandrino, gráficamente dividido en dos líneas, cuya parte final se reduce a la frase “nada más”, con la cual se pretende, en primer término, precisar que, fuera de lo que hasta el momento es el objeto central del poema, la “inquietud”, no habría nada más importante; sin embargo,

⁵⁶ La catacrexis no es una construcción muy usual en la obra de Gil de Biedma; debido a esto, llama la atención del lector, obligándolo a pensar constantemente en lo paradójico del término, con lo cual, la “angustia” a secas adquiere una importancia superlativa en el poema, aunque en este primer momento su fuerza no resulte tan evidente.

debido tanto al empleo del encabalgamiento del verso como a su disposición gráfica, el lector supone que hay algo que queda por ser dicho, que es lo que efectivamente sucede: además de esa “angustia pequeña”, están los dos elementos restantes de lo que la voz narradora afirmó sentir versos más atrás: “nada más / que la especial sonoridad del aire⁵⁷ / y una disposición vagamente afectiva.” Es decir, junto con la creciente inquietud se percibe, por un lado y en el entorno, la “especial sonoridad del aire”, que sería más bien la extrema nitidez con que los diferentes sonidos se perciben, tal vez porque el entorno está silencioso y el personaje se halla a solas, tal como sucede en el *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz; con esto, quiero decir que me parece que el personaje atribuye al aire su propia hipersensibilidad ante cualquier estímulo sensorial, en este caso de tipo auditivo, mientras que en el fuero interno experimenta un estado de ánimo proclive al cariño. En ambos casos, conviene destacar el empleo de los artículos determinado e indeterminado que, en mi opinión, precisan la percepción del aire y crean cierto sentido de indeterminación, respectivamente. También, en el caso de la primera construcción, “la especial sonoridad del aire”, creo que se recurre a una metonimia: si ya anteriormente se planteó la posibilidad de que al recurrir al término “calor” la voz narradora probablemente aluda a una situación de índole personal, es factible que con este término suceda exactamente lo mismo y que, incluso, se observe una relación causa-efecto entre el calor y el peculiar sonido del aire en ese momento en particular. En cuanto al otro término se refiere, “una disposición vagamente afectiva”, se trata de una circunlocución, con la cual se pretende ya sea

⁵⁷ Cf. “De aquí a la eternidad”, vv 1-4: “Lo primero, sin duda, es este ensanchamiento / de la respiración, casi angustioso. / *Y la especial sonoridad del aire*, / como una gran campana en el vacío.” El subrayado es mío. Asimismo, hay que observar la noción de *vacío*, implícita en los versos de “Noches del mes de junio”. En ambos casos estamos ante una imagen de la soledad.

posponer u ocultar el objeto central; es decir, el no tener un objeto hacia el cual dirigir el afecto.

A partir de lo anterior, es posible observar que el primer momento del poema está esencialmente constituido no tanto por la búsqueda de un recuerdo en sí, como por el significado, remoto y actual, de la experiencia particular que dicho recuerdo encapsula. De aquí que se insista en los “tanteos” y en expresar (mediante los escasos verbos, las referencias a la acción corrosiva del paso del tiempo sobre la memoria, así como el uso continuo del encabalgamiento) la dificultad de precisar la causa de todo este proceso rememorativo. Todo ello permite afirmar que se trata de un fragmento dominado por la circunlocución; asimismo, es necesario destacar el intento, por parte de la voz narradora, de trasladar la percepción que tiene de sí al escenario circundante.

Como se verá a continuación, un segundo momento del poema se centra aún más en el intento de explicar el por qué de la trascendencia de aquellas noches del mes de junio. Así, encontramos que ese periodo está constituido por lo que “Eran las noches incurables”, oración en la cual salta a la vista el adjetivo “incurables”; sin embargo, si se toma en cuenta el intento anterior, por parte de la voz narradora, de trasladar y extender su propio estado anímico al contexto, este fragmento lleva al lector a preguntarse cuál(es) de los elementos previamente enlistados podrían ser susceptibles de “no tener cura”. Así, luego de reconsiderar la importancia atribuida a la inquietud (definida como “una angustia pequeña” similar a “el calor que empezaba”), no resulta muy aventurado considerar que es justamente esa desazón la que resultaría incurable, debido, principalmente, a su recurrencia (la “inquietud” era algo que se “sentía siempre”). En seguida, se retoma la idea de “el calor que empezaba”, que es sutil y significativamente modificada por la frase “y la calentura”, con lo que se establece una asociación a partir de la cual se puede deducir que ese “calor que

empezaba” forma parte tanto del escenario como de la persona de la voz narradora. Al unir ambos significados, el empleo del sustantivo “calentura” adquiere, además del sentido de fiebre, uno de excitación sexual, preparando así el terreno a lo que constituye el punto medular del poema: el deseo carnal.

En seguida, se insistirá en señalar el referente cronológico, razón por la cual se hace referencia a “las altas horas de estudiante solo”, frase en la que es posible advertir un eco de la construcción lexicalizada “las altas horas de la noche”, usualmente empleada para referirse a la madrugada. Sin embargo, la decisión de añadir la construcción “estudiante solo”, introduce un elemento fundamental para la comprensión del poema: si ya anteriormente se había mencionado la adolescencia del personaje central en el momento de lo narrado, en este momento la misma referencia a la edad es reiterada al especificar que se trata de un “estudiante”. Aunque este verso también amplía la información del lector al subrayar la soledad en que se halla inmerso el protagonista. Como sucede con el resto de los adjetivos empleados hasta este momento en el poema, “solo” presenta un matiz de ambigüedad, pues no se puede afirmar a qué tipo de soledad se está refiriendo la voz narradora, si a una de índole afectiva o a una más bien de tipo corporal, aspecto que, al no ser precisado, afecta a ambas por igual, magnificando la sensación de ausencia en cualquiera de los dos campos semánticos.

A su vez, la soledad es enlazada con la inquietud pues, debe recordarse, la dificultad para conciliar el sueño es provocada por ésta y puede considerarse como un factor decisivo para que el adolescente tome conciencia de su estado, al que trata de encubrir con “el libro intempestivo”, frase en la que es posible advertir, de nueva cuenta, el acierto en la adjetivación: a partir de esta partícula gramatical se puede observar la idea tanto de inoportunidad como de un estar fuera de tiempo y de lugar, no del libro en sí, sino de la

inquietud, la calentura, la soledad y la imposibilidad de dormir de que es víctima el adolescente; así, el adjetivo “intempestivo” con que es modificado el sustantivo “libro”, condensa las diversas percepciones que se habían enlistado con anterioridad. Sin embargo, no es el único punto que converge en estos versos ya que, continúa el poema, el estudiante se encuentra en una habitación donde éste y el libro están “junto al balcón abierto de par en par”,⁵⁸ imagen con la cual se estaría representando aquella “disposición vagamente afectiva” del noveno verso: el “balcón” funciona como una especie de frontera entre el mundo exterior y la habitación del adolescente solitario; que el balcón esté totalmente abierto no hace otra cosa que apuntar hacia la inclinación del personaje de estar receptivo a algo que no puede proporcionarse él mismo y que por esta misma razón tendría que buscar en algún elemento proveniente del exterior.

Aunque el proceso rememorativo va por lo que pudiéramos considerar un buen camino, parece sobrepasar a la voz narradora que, después de llegar a este punto, interrumpe el orden narrativo con una nueva digresión, “(la calle / recién regada desaparecía / abajo entre el follaje iluminado)”, de índole mayormente descriptiva pues, aunque parece no venir al caso, por un lado alude a la dificultad que representa el intento de precisar y de profundizar la recordación mientras que, por otro, retoma el referente al espacio exterior, en un punto en el que la atención habría estado centrada en la persona del adolescente, como si quisiera recordar que, pese a todo, éste se encuentra en relación con cierto entorno. El segundo momento del poema termina con el verso “sin un alma que llevar a la boca”, en el que hay que señalar que nuevamente se realiza la desautomatización de una frase lexicalizada, “sin nada que llevar a la boca”, que en su

⁵⁸ Cf. “Las afueras I”, vv 7-11: “Desde luces iguales / un alto muro de ventanas vela. / Carne a solas insomne, cuerpos / como la mano cercenada yacen, / se asoman, buscan el amor del aire”.

significado original se refiere a la carencia del alimento que permita satisfacer un hambre causada (la mayoría de las veces) por la falta extrema de dinero. En el caso del verso a comentar, la sustitución de “nada” por “alma” remite de manera muy natural a la frase primaria, conservando el sentido de la apremiante necesidad de satisfacer la privación de alimento, aunque al emplear el sustantivo “alma”, la frase pierde un posible sentido único y se dispara en varias direcciones, puesto que el narrador bien puede estar refiriéndose ya sea a la parte espiritual e inmortal del ser humano (que sugeriría un matiz de índole afectiva) o, simplemente, a una persona, a un individuo (en el sentido carnal del término). Debido a la ambigüedad observada en los términos “clave” del poema (“inquietud”, “disposición”, “calentura”, “solo”), ninguna de las dos opciones puede ser descartada; antes bien, ellas contribuyen a enriquecer el significado total del texto, así como a justificar la insistencia en la vaguedad y en los rodeos que han aparecido hasta este momento. “Noches del mes de junio” ha estado oscilando entre “una disposición vagamente afectiva” y “la calentura”; es decir, entre una necesidad sentimental y otra de tipo físico. Que la voz narradora no se haya decidido por ninguna de las dos y, más aún, que no las haya querido nombrar de manera directa, indica cierto nivel de confusión, en el sentido de mezcla, de ambas percepciones, como si se pensara que una dependiese de la otra.

En la tercera y última estrofa del poema, el narrador retoma, en cierta medida, varios de los puntos bordeados en la primera, creando un efecto de circularidad, al tiempo que profundiza y precisa algunas de las ideas expuestas en aquella, lo que resulta evidente desde la frase inicial: “Cuántas veces me acuerdo / de vosotras,”, donde se puede observar que el inicial “Algunas veces recuerdo” ha sido significativamente sustituido por el adjetivo, que indica el grado y la frecuencia con que se presenta dicho recuerdo. Por su parte, al emplear el pronombre personal “vosotras”, se trasluce un mayor nivel de cercanía

entre el narrador y el objeto de su rememoración. Entonces, la imprecisión inicial cambia por una mayor exactitud, de tal manera que el recuerdo de esas noches se presenta con más frecuencia de la que inicialmente se propuso, situación a partir de la que, es posible deducir, se pone en evidencia el gran interés que tiene el narrador por frecuentar ese recuerdo, quizás en busca de una mayor claridad.

Siguiendo una lectura no tanto frase por frase, sino verso por verso, en la cual se leería “vosotras, lejanas”, es posible advertir cierta paradoja: pese al paso del tiempo, que tendería a alejar y a confundir ese recuerdo, el afecto y la frecuentación que por él se experimenta lo acercaría a la sensibilidad y a la memoria del narrador, trascendiendo el correr de los años. El sentido total de la frase, “lejanas / noches del mes de junio,” retoma, a su vez, la propuesta de “ciertas noches del mes de junio de aquel año, / casi borrosas, de mi adolescencia”, aunque, esta vez, debido a la exploración realizada a lo largo del poema, la indeterminación inicial indicada por el uso de “ciertas” y de “casi borrosas” habría desaparecido. El narrador acepta que son “lejanas” en el tiempo, pero muy cercanas tanto en la memoria como en el afecto, idea que queda apoyada por la reiteración de la frase “cuántas veces” que, sin embargo, debido al encabalgamiento, conduce la narración hacia una perspectiva diferente, a la vez que clausura en buena medida el efecto de circularidad.

Continúa el poema con la oración “cuántas veces / me saltaron las lágrimas,” en la que se puede hablar de un resultado visible, físico, tanto de la desesperación como de la angustia latente en elementos como la “inquietud”, la “angustia pequeña” y la “calentura”, los mismos que, debido a su recurrencia, causan que el narrador califique esas noches como “incurables”. También debe recordarse que esta situación era algo demasiado frecuente pues, como ya lo señaló en su momento la voz narradora, durante esas noches “sentía siempre una inquietud”, razón por la cual no sorprende la repetición de las lágrimas en el

mismo verso, “me saltaron las lágrimas, las lágrimas”, con la clara intención de expresar la insistencia de la “inquietud” y, por consiguiente, de esas mismas “lágrimas”, en lo que evidentemente era un “infierno” en el universo del personaje adolescente. Sin embargo, y como acaba de suceder con la repetición de la frase “cuántas veces”, se utiliza el mismo recurso: la reiteración forma parte de un encabalgamiento que “dispara” el poema en otra dirección.

Como fue oportunamente señalado por Juan Ferraté,⁵⁹ crítico literario y amigo cercano de Gil de Biedma⁶⁰, la oración “lágrimas / por ser más que un hombre” es una evocación literaria que Jaime Gil de Biedma toma del poema “Como leve sonido”, de Luis Cernuda, en el que se advierte una similitud temática con “Noches del mes de junio”; se trata de un poema perteneciente al libro *Los placeres prohibidos*, del poeta sevillano. Ambos textos se centran en el prácticamente omnipresente despertar del deseo sexual de un adolescente, aunque en el poema de Cernuda, el joven es más bien el objeto de deseo, mientras que en el suyo, Gil de Biedma, ya se ha visto, se encarga de sondear y exponer algunos aspectos del deseo mismo. En su contexto original, la frase que nos ocupa es un tanto ambigua en cuanto a su emisor se refiere, toda vez que no queda muy claro si esas lágrimas las llora el “esbelto adolescente entrevistado” o el narrador del poema. Si nos guiamos por esta última posibilidad, las lágrimas obedecerían al anhelo de *ser más que un*

⁵⁹ Véase “Dos poetas en su mundo”, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 359-378. El otro poeta considerado en este estudio es Carlos Barral, con su poema “Luna de agosto”.

⁶⁰ Juan Ferraté reunió su correspondencia con el autor de *Compañeros de viaje* en el libro *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos* (Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1994), donde se encuentra referenciado este episodio de manera más detallada; por ejemplo, Ferraté le comenta, desde 1961, que escribió un artículo sobre este poema (p. 46), aunque no es sino hasta 1963 que el libro en que aparece dicho estudio llega a manos del poeta barcelonés (pp. 79-81) y en algún momento, Gil de Biedma le comenta a Ferraté: “Sí que me sorprendió que hubieses ‘detectado’ el verso de Cernuda en ‘Noches del mes de junio’. Te admiré mucho.” (p. 91).

hombre, mientras que en el poema de *Compañeros de viaje*, Gil de Biedma parecería querer exponer la otra cara de la moneda; es decir, expresar la misma desesperación y la misma angustia de “Como leve sonido”, pero enfocadas desde la perspectiva del adolescente. No obstante, reducir el diálogo entre los dos textos a este aspecto, sería empobrecerlos. Desde mi perspectiva, en el poema de Gil de Biedma, al dedicar “Noches del mes de junio” a Cernuda, así como al apropiarse de este verso en particular, su autor lanza un guiño a los lectores enterados, indicándoles que la recurrente ambigüedad del poema es tan deliberada como necesaria en un contexto en el que la homosexualidad no está bien vista.

Prosiguiendo con la lectura del poema, éste continúa indagando la magnitud de la “angustia pequeña” y así, además de las lágrimas, otro de sus alcances se evidencia en la frase “cuánto quise⁶¹ / morir // o soñé con venderme al diablo”. Si centramos nuestra atención en la primera parte, “cuánto quise”, vemos que forma parte de un verso en el que es precedida por la frase “por ser más que un hombre, cuánto quise”, que permite apoyar la propuesta de que las lágrimas del adolescente de “Noches del mes de junio” son provocadas por el deseo de querer ser más que un hombre. Por su parte, se puede observar que la frase en sí empieza a articular otra idea distinta, que de repente interrumpe mediante el encabalgamiento: “cuánto quise / morir”, donde la intención de destacar la gravedad del asunto se advierte en el aislamiento del verbo “morir” en una sola línea y, todavía más, en la fragmentación del alejandrino, como si con este recurso se quisiera indicar que el control obtenido en esta última estrofa hubiera sido ya sea ficticio o fugaz. Nótese que esta ruptura obedece a un deseo de analizar tanto la repercusión como la magnitud de la inquietud del adolescente. Por si haber pensado en la muerte no resultara lo suficientemente perturbador,

⁶¹ Esta construcción resulta muy similar a la de los versos 8 y 9 de “Muere Eusebio”: “definitivamente. Cuánto hubiese querido // ser el mismo de entonces. Volveríamos”.

se introduce un elemento que, dentro de la imaginación popular sería el último recurso ante el más desesperado de los casos: “o soñé con venderme al diablo” que, junto con la muerte anhelada, no son los medios más adecuados para paliar la desesperación, toda vez que el mismo diablo se presenta como un ser inexistente o ineficaz, pues, confiesa el narrador, “nunca me escuchó”.

El poema termina con una frase sentenciosa, “Pero también / la vida nos sujeta porque precisamente / no es como la esperábamos”, que sirve para intentar comprender por qué el narrador acude con tanta frecuencia a este periodo particular de su existencia. Si al comentar los versos 21-22 se propuso que la fragmentación versal fuera considerada como un indicio de la dificultad de la voz narradora para precisar sus recuerdos, en el caso de la frase “Pero también”, puede suponerse sucede lo mismo, toda vez que forma parte del verso “que nunca me escuchó. Pero también”. La estructura adversativa / adverbio obedece a la intención de reforzar expresivamente lo que se va a decir, al tiempo que se establece cierta similitud entre eso que se va a decir y lo anteriormente expuesto; de aquí que su función sea la de un nexos que une los 22 versos previos y los dos restantes: si el poema se halla centrado en la exposición de la recurrencia del deseo, o del afecto, sexuales a un punto tal que es esta recurrencia la que caracteriza las noches de la adolescencia, y si se establece un símil entre esta idea y la vida que “no es como la esperábamos”, se puede deducir que el significado tanto de aquellas “noches del mes de junio” de la adolescencia como de la insistencia del narrador en frecuentar su recuerdo, es de índole simbólica, a raíz de la cual la vida es percibida como algo francamente insatisfactorio, como algo cuya sujeción consistiría en la búsqueda implícita de la supresión de ese estado.

El poema, considerado como una exploración por los laberintos de la memoria, expone dos temas principales: la inquietud y la soledad; el primero de ellos subraya su

importancia al recurrir a una imprecisión y una ambigüedad tan deliberadas como insistentes, a partir de las cuales se sugiere, también, cierto nivel de confusión entre la vida sexual y la vida sentimental, como si en el momento de lo descrito, se creyera que ambos formarían parte de un todo indisoluble. El sondeo en la búsqueda de la precisión del recuerdo de las noches de adolescencia es realizado mediante una estructura un tanto circular que, además de terminar por anular la vaguedad inicial, sustituyéndola por un mayor grado de certeza, alude a la idea de que a partir de ese episodio de juventud se habría obtenido cierta visión de mundo: la de la vida como algo incompleto e insatisfactorio, en cuya búsqueda de satisfacción se cifraría la existencia humana. En cuanto a los recursos empleados en la elaboración de este poema, creo conveniente destacar el acertado uso de la adjetivación, la des-automatización de frases lexicalizadas y la apropiación de versos que remiten a otros sistemas literarios, la contraposición entre el ritmo de la frase y el ritmo del pensamiento, así como la repetición de ciertos términos y el empleo del encabalgamiento, que pretende dejar que el ritmo de la expresión lo determine la idea que se formula en el momento y no el esquema, previamente fijado, del metro.

VALS DEL ANIVERSARIO⁶²

En anteriores comentarios a algunos poemas de *Compañeros de viaje* he señalado lo que ahí llamo “el ritmo de la frase”, en contraposición a “el ritmo del pensamiento”, dos aspectos que, al ser yuxtapuestos, originan cierta tensión dentro del poema, a partir de la cual se obtiene una fuerte dosis de ambigüedad y de ironía.⁶³ Además, esta oposición encapsula una problemática de mayor magnitud, que tal vez tenga que ver con la configuración de cierta visión de mundo. La yuxtaposición de ambos “ritmos” se presenta como el primer indicio de un conflicto, ya sea entre “el ser” y “el parecer” o, mejor aún, entre lo que debería pasar y lo que realmente sucede ante determinada circunstancia. Traigo esto a colación pues creo que “Vals del aniversario” es tal vez el poema en que más notoria resulta esta pugna y por ello mismo tal vez sea también el que mejor ejemplifique el sentido de ciertos recursos fonéticos, léxicos, sintácticos y retóricos de los que se vale Gil de Biedma para llevar a buen término la exposición del conflicto entre ambas percepciones.

⁶² Poema compuesto por 30 versos, divididos en siete cuartetos con rima asonante a-o en los versos pares y un dístico monorrimo a-a. La métrica es diversa y predominan los endecasílabos (14), que son seguidos por los alejandrinos y los heptasílabos (cuatro versos en cada caso), los tridecasílabos (tres), los pentasílabos (dos), un trisílabo, un nonasílabo y un pentadecasílabo.

⁶³ Debido a su recurrencia en los poemas de *Compañeros de viaje*, esta oposición merece ser considerada más detenidamente, pues, en mi opinión, la yuxtaposición de ambos constituye lo que muy probablemente sea en este libro uno de los ejes estructurantes del quehacer poético de Jaime Gil de Biedma.

Los siguientes comentarios se centran en el estudio de dichos recursos, ya que considero que en su utilización radica gran parte de los aciertos del poema.

Deteniéndome un poco en comentar el título, se puede decir que un “vals” es, al igual que casi cualquier otro baile, uno en el que dos personas realizan simultáneamente movimientos giratorios y de traslación, que suele bailarse en reuniones, más o menos fastuosas, dedicadas a celebraciones especiales. Por su parte, el término “aniversario” lleva implícita la noción del paso del tiempo y del “movimiento” que ese mismo flujo temporal conlleva. De esta forma, la idea conferida por el nombre del poema sería la celebración, en cierto sentido idílica, de “algo” en particular. Quizás al mencionar el vals, se quiera insinuar, desde un primer momento, la oposición de dos personas, de dos movimientos e, incluso, de dos percepciones de la realidad.

El primer verso del poema, un alejandrino, formula una afirmación: “Nada hay tan dulce como una habitación”. Esta frase puede parecer un tanto abrupta, al arrancar con un sustantivo tan abstracto, y tan negativo, como “nada”, que, a su vez, va seguido, en orden de importancia, por un adverbio de comparación. Estos dos elementos sugieren un fuerte grado de seguridad en lo que se dice, al tiempo que introducen una noción de similitud, cuyo complemento será parcialmente conocido cuatro versos después. La idea de una habitación dulce no se halla muy lejana de la frase “hogar dulce hogar”, que remitiría a una sensación de tranquilidad, paz y estabilidad familiares, percepción que en cierta medida estaría apoyada por aquella otra insinuada en el título. Sin embargo, el primer “problema” se presenta al observar que, debido al ritmo del verso, esta frase forma parte de un pensamiento cuya expresión se completa en el siguiente verso, con lo cual, la frase se transforma en “nada hay tan dulce como una habitación / para dos” que, si bien no niega totalmente la lectura inicial, sí “dispara” el poema en otra dirección. La frase “una

habitación / para dos”, en este momento, confiere un sentido de transitoriedad, a la vez que sugiere el traslado del escenario de un ámbito aparentemente familiar, íntimo (sugerido por la sola referencia a la “habitación”), a otro de naturaleza más pública, un hotel, debido, también, a las resonancias que conlleva esta última frase. Asimismo creo pertinente señalar que la cercanía entre “habitación” y “dos”, además de ser de orden espacial, afecta el orden fonético al presentar una asonancia en “o” aguda entre los dos vocablos, lo que influye también en el ritmo en que los versos son leídos.⁶⁴

Acto seguido, se interrumpe el inicial hilo narrativo y se incrusta una frase adverbial que, significativamente, se halla colocada entre paréntesis: “(cuando ya no nos queremos demasiado)”. El punto central de esta frase lo constituye el verbo “querer” que, expresado en presente del indicativo y en primera persona del plural, precisa el tiempo en que se desarrolla el poema, a la vez que proporciona más información acerca de quienes parecen ser sus principales actores. Este verbo es modificado por varios adverbios temporales, ya sea con referencia al momento actual, “cuando”, o a una velada comparación entre éste y el pasado, “ya”, que a su vez forma parte de una negación que modifica el significado del verbo, dándole un sentido total e instantáneamente opuesto: “no nos queremos”, cuya desarticulación, se observa en este momento, forma parte de una matización cuantitativa: no es que esa pareja no se quiera, sino que no se quiere “demasiado”, adverbio modal que entra en relación muy estrecha con “ya”, adverbio temporal que contiene, en gran medida, una comparación entre los momentos presente y pasado de una relación sentimental. Sin importar cuánto se siga queriendo esa pareja, quien lleva la voz narradora en el poema es

⁶⁴ Además de presentarse más adelante, en la palabra “sensación”, este efecto rítmico se ve reforzado por la aliteración de la “a” aguda de las palabras “hay”, “ya”, “ciudad” e “irrealidad”

consciente de que el cariño entre los dos ha ido hallando, gracias al paso del tiempo, un particular punto de equilibrio.

Luego de esa observación, la voz narradora proporciona más información acerca del escenario circundante, ya no tanto de la habitación como del contexto en que ésta se ubica, en un proceso gradual que va de lo general a lo particular. Así, el primer elemento, “fuera de la ciudad”,⁶⁵ además de ser una continuación de la frase “Nada hay tan dulce como una habitación / para dos”, señala que la pareja proviene de un ámbito urbano, de lo cual se infiere que los dos personajes se encuentran, ya sea en los suburbios o en un entorno natural, donde se hallaría ese “hotel tranquilo” (nótese que se sigue insistiendo en el ambiente apacible), que es frecuentado por “parejas dudosas y algún niño con ganglios”. Este último verso resulta muy importante para observar cómo, en algunas ocasiones, la pugna de ciertos elementos dentro del poema obedece no tanto a una yuxtaposición como a su franca oposición, que es lo que sucede aquí. Veámoslo con detalle: en primer término, conviene señalar que se trata de un alejandrino, dividido en dos hemistiquios. En el primero se habla de unas “parejas”, elemento cuyo concepto no es la primera vez que aparece en el poema; en este caso, el sustantivo, al ser modificado por el adjetivo “dudosas” vuelve a disparar el poema en otra dirección y relaciona esta frase con aquella “habitación / para dos”, dando lugar a un tono malicioso, toda vez que la única referencia a las “parejas” es aquella de la cual forma parte quien así califica al sustantivo. El siguiente componente del alejandrino es presentado por contraste: “y algún niño con ganglios”, situación que inmediatamente obliga al lector a preguntarse qué es lo que haría un “niño con ganglios” en un hotel frecuentado por “parejas dudosas”. Este segundo elemento del verso detiene

⁶⁵ Considero importante señalar que, en la atmósfera de irrealidad construida en el poema, el término “fuera” destaca y adquiere cierta similitud con el significado de libertad y de posible realización personal que se le atribuye al adverbio en “Las afueras”.

bruscamente el tono malicioso recién conferido y hace pensar que el hotel donde se ubica la “dulce habitación” sería un hotel familiar, cuyo único punto discordante sería la presencia de cierto tipo de parejas.⁶⁶

Con el cambio de estrofa se llega al fin de un primer momento del poema. Pero el cambio, más que romper con lo anterior, sirve para completar el término de referencia del símil inicial. Si al principio el poeta anuncia: “Nada hay tan dulce como una habitación / para dos”, ahora la oración se cierra con una nueva frase condicional: “si no es esta ligera sensación / de irrealidad”. En búsqueda de una mayor claridad expositiva, detengámonos un poco en la explicación de la frase nueva. El núcleo de este periodo es “sensación”, que deberá entenderse como la manera en la cual se percibe lo que sucede en ese momento; dicha percepción es modificada por un adjetivo, “ligera”, leve, y por un sustantivo, “irrealidad” (que en un principio parece indicar “ficción” y tal vez “invención”) que, en conjunto, confieren una impresión de evanescencia a lo descrito, al tiempo que centran la atención del lector en el término “irrealidad”, que es el que proporciona una atmósfera particular al poema y dicta la pauta a seguir: por alguna razón, la realidad es distinta a lo que se esperaba o a lo que debería ser, lo que explicaría en gran parte el orden en que se ha presentado la información hasta el momento, como si la voz narradora quisiera mantenerse fiel al orden en que percibe la realidad y en que también reflexiona sobre ella.

Al unir los dos elementos de la comparación, resulta muy significativo que la similitud se presente en varios niveles, de los cuales me interesa destacar el fonético y el estructural. En el primer caso, al comparar el núcleo de cada una de las frases, “habitación”

⁶⁶ El acierto en la elección del adjetivo impide la elaboración de cualquier conjetura al respecto: ¿qué es lo que, específicamente, habría de entenderse por “parejas dudosas”: cualquier pareja que no se acompañe de hijos o, incluso, un hombre y una mujer que piden una habitación para dos, pero que no parecen estar casados?

y “sensación”, se aprecia que ambos comparten cierto número de fonemas, hecho que a su vez sugiere una relación causa-efecto entre ambos, según la cual el primer núcleo, “habitación”, da lugar al segundo, “sensación”.⁶⁷ En el aspecto estructural, al dejar de lado los elementos comparativos, vemos que incluso la disposición sintáctica es bastante similar y en ambos casos comparte los mismos componentes,⁶⁸ lo cual resulta evidente si se manipula un poco el orden sintáctico de la primera frase, “una dulce habitación para dos”. Al compararla con la segunda, “esta ligera sensación de irrealidad”, resulta más claro el contraste ofrecido entre la realidad circundante y la percepción que de ésta se tiene.

Esa especie de diálogo entablado entre el entorno y su percepción, crea un ambiente bastante propicio tanto para la evocación como para la reflexión, que son los dos puntos que se van a desarrollar, desde distintos ángulos, en el resto del poema. Conviene destacar en este momento la imprecisión de las ideas, debida a esa “sensación de irrealidad”, que se verá atenuada en los versos que siguen. A mi juicio, dicha imprecisión obedece al intento de presentar el desarrollo de las ideas en la mente de la voz narradora. Otro punto importante es la disposición estrófica, que no guarda una relación directa con la exposición de dichas reflexiones, que encuentran una mejor expresión a partir de determinadas frases o, más aún, de ciertas palabras. La disposición obedecería más bien a un intento de establecer otro nivel de correspondencias, de darle mayor solidez a lo descrito.

De esta forma, la siguiente sección del poema, vv. 6-8, tiene como finalidad establecer ciertas similitudes entre la “ligera / sensación de irrealidad” y otros elementos,

⁶⁷ En el conjunto del poema, esto resulta muy importante para explicar la relación existente entre la realidad circundante y la percepción que de ésta tiene la voz narradora, lo cual ayuda a entender cómo el conflicto señalado al principio de estos comentarios tiene una estrecha relación con este punto.

⁶⁸ Sería ésta del orden: modificador directo + modificador directo + núcleo + modificador indirecto + núcleo.

como “el verano / en casa de mis padres, hace tiempo” o los “viajes en tren por la noche”. El primero forma parte de un endecasílabo, cuyo primer hemistiquio corresponde a la sección anterior del poema y le confiere a la siguiente una fuerte carga semántica: la “ligera sensación de irrealidad”, mencionada anteriormente, será la misma que defina el verano y los viajes en tren. Pero hay más: las dos comparaciones se encuentran afectadas, a su vez, por el empleo inicial del pronombre indefinido, “algo”, con un significado de indeterminación, que indica, también, cierta dificultad en precisar las comparaciones, debido, en gran parte, a la “sensación de irrealidad”. El empleo del comparativo, “como”, refuerza esta idea: no es que algo “sea” o “no sea”, sino que resulta similar. No se pretende sustituir un objeto con otro, sino que se buscan más elementos que permitan darle precisión a algo que no la tiene: “Algo *como* el verano”, algo “*como* viajes en tren”; nótese que se trata de una referencia temporal y otra espacial, como si fueran éstos los recursos que mayor solidez podrían proporcionar al elemento comparado, pese a lo impreciso que también pueden llegar a ser.

Debido a la aliteración a-o, se puede unir “algo” con “verano”, donde el pronombre y su indeterminación afectarían al sustantivo, precedido por un pronombre determinado. La idea de imprecisión continúa: el verano mismo también se presenta como algo irreal, aunque, al mismo tiempo, el empleo del encabalgamiento *precisa* aún más la información acerca del elemento comparado. Se trata, en efecto, de un verano específico, uno vivido en la casa paterna, lejano en el tiempo y también en el espacio. La inclusión de este referente sugiere un sentido de protección, que todavía resultaría un tanto impreciso o insuficiente, por lo cual es necesario comparar con otro elemento, los “viajes en tren por la noche”, tal cual, carente de artículos o pronombres que pudieran dar alguna pista precisa. De una particularidad, el símil se traslada a una generalidad que, debido a la lentitud del

movimiento del tren y la hora en que se realiza el viaje, sugiere cierto ambiente onírico, relacionado también con la “ligera sensación de irrealidad”. Así, en el conjunto del poema y hasta el momento, destacan tres elementos; uno, la noción de ya no quererse demasiado; dos: la ensoñación que envuelve a los protagonistas del poema. Un tercer elemento, el cual creo que es también el más importante, consiste en el discurrir de la voz narrativa que se debate entre la imprecisión y la dificultad para dar tanto con la idea como con el término exactos.

La tercera sección del poema, vv. 8-13, desarrolla la rutina en que ha caído la relación que se “celebra” en ese momento. La manera como se presenta es bastante lúdica y consigue un fuerte efecto irónico que, según se verá, es debido principalmente al empleo del encabalgamiento. La lógica del verso cede su sitio a la lógica de la frase y el resultado obtenido se adapta a la oposición entre lo que es la realidad en sí y la manera en que ésta es percibida. Esta sección se abre con lo que, en el marco del poema, es la primera referencia directa a un interlocutor. Hasta este momento, se podría haber pensado que el lector estaba en presencia ya fuera de una reflexión o de un monólogo. La aparición de la segunda persona del singular descarta esta posibilidad. Junto con esto, se debe observar que esta oración forma parte de un verso en el que anteriormente se aludió a la ausencia. Cortar la lógica de la frase crea, en este caso, cierta expectación en el lector: ¿para qué se tendría que llamar? Luego leemos: “para decir que no te digo nada”. ¿Llamar para decir que no se dice nada? Esto resulta muy llamativo, porque la frase dice más que no decir nada. Se puede suponer que al decir que se llama para no decir nada se revela, también, que las llamadas son quizás muy frecuentes, rutinarias, o incluso monótonas; es decir, son hechas ya sea más por costumbre, que por tener algo que decir, o incluso porque es más importante sentir la presencia de la otra persona que intercambiar palabras con ella. Con esto, se comienza a

comprender en qué consiste el no quererse demasiado: la rutina resulta mayor a la querencia... Sin embargo, hay algo más: al interrumpir la lógica de la frase, se nota que algo falta, ausencia que es inmediatamente eliminada mediante la oración “que tú ya no conozcas”. De esta forma, el sentido inicial de la oración es significativamente modificado “nada / que tú ya no conozcas”: la otra persona también comparte la sensación de rutina y de otras cosas más, seguramente... “Te llamo / para decir que no te digo nada / que tú ya no conozcas”, que equivaldría a decir: “te llamo por costumbre y aunque no tenga nada más qué decir, porque entre nosotros todo ha sido ya dicho; no obstante, seguimos en contacto” o, al contrario, “nuestra relación se mantiene precisamente porque repetimos cosas que tú y yo ya sabemos; que sin esta constante reiteración y reconfirmación de lo nuestro, de lo que hemos construido juntos, esto –bueno o malo—dejaría de existir”.

Sin embargo, en una relación amorosa no todo son palabras, puesto que también existe la necesidad de manifestar el cariño físico, y el poeta ha pensado aun en este aspecto, contagiado también por la rutina. Prosiguiendo con la lectura directa del poema, se observa que existe un motivo para hacer de esa llamada un llamado: “decir que no te digo nada / que tú ya no conozcas, o si acaso”, frase en la que, nuevamente, el lector atestigua una interrupción, un encabalgamiento, que en este momento del poema proporciona un giro inesperado: es cierto que se llama para aquello que se ha comentado con anterioridad, lo cual no excluye que esa llamada lleve implícita otra intención: “para besarte vagamente”. A partir de esto, se percibe que aún existe cariño físico entre la pareja. El adverbio “vagamente” adquiere una nota bastante singular, puesto que engloba varios sentidos: besarte de forma distraída, perezosa o, incluso, rutinaria. Pero el lector encuentra que esta oración es modificada por otro encabalgamiento más: “besarte vagamente / los mismos labios”. Así, se insiste en la percepción de que la rutina ha alcanzado, también, el cariño

físico, puesto que la frase en conjunto habla de besar por costumbre los labios que han dejado de ser novedosos debido a la rutina en que ha caído esa relación. El siguiente verso, aunque forma parte de otra estrofa, ayuda a atar cualquier cabo que hubiera podido quedar suelto: “Has dejado el balcón”. Si la presencia del interlocutor de la voz narradora había sido, hasta este momento, tan imperceptible que hubiera podido llegar a pensarse que “Vals del aniversario” era, si no un monólogo, sí el recuerdo de una conversación, la inclusión de este verso no deja ya lugar a dudas: la pareja del vals se encuentra en el mismo lugar y en el mismo momento de la reflexión, deja el balcón y acude al llamado de la voz narradora.

La meditación acerca del paso del tiempo es perceptible en dos niveles del poema: en la súbita referencia a un momento específico del día y, versos más adelante, en la alusión al tiempo que ha durado la relación de esta pareja. En el primer caso, con el verso “Ha oscurecido el cuarto”, además de su significado estrictamente cronológico, podría considerársele como una forma indirecta de evocar la vida sentimental de los dos personajes, y tal vez como otra manera de referirse al hecho de que los dos ya no se quieren demasiado.⁶⁹ La percepción del movimiento de la otra persona y del paso del tiempo origina una reflexión más acerca del entorno, maliciosamente expresada en el verso 15: “mientras que nos miramos tiernamente, incómodos”, que puede ser leído también como “mientras que nos miramos tiernamente incómodos”. Es decir, la lúdica ambigüedad que se consiguió anteriormente por medio de los encabalgamientos, se ve sustituida aquí por una estructura que, si bien ya se ha empleado antes,⁷⁰ se inserta aquí en un contexto paradójico, o incluso irónico, mucho más logrado. Si ya se había mencionado que la querencia de la

⁶⁹ Menciono esta posibilidad ya que, en este sentido, presentaría cierta similitud con la noche y el balcón, que se convirtieron en representaciones del estado anímico del narrador-personaje del poema “Noches del mes de junio”.

⁷⁰ Cf. vv. 6 y 8.

pareja ya no era tanta como alguna vez lo fue, esto no obsta para que las miradas intercambiadas por los dos amantes no sean tiernas. El adjetivo “incómodos”, colocado inmediatamente después de la frase adverbial, aunque pertenece a otra frase, cumple con la función de recordar lo desgastado de la relación, como si se pretendiera resumir lo narrado hasta el momento.

Al proseguir con la lectura del poema, no se debe perder de vista que “incómodos” es un adjetivo que anuncia el inicio de otra frase, no obstante hallarse separado de ella por un encabalgamiento. En esta ocasión, dicho encabalgamiento modifica, como ya se tuvo oportunidad de ver, tanto la frase anterior como la siguiente: no sólo suspende la secuencia narrativa, sino que sirve como vaso comunicante entre ambas oraciones. Leemos primero, al respetar la integridad del verso: “nos miramos tiernamente, incómodos”; pero luego, impulsados por el encabalgamiento, nos lanzamos hacia el verso que sigue: “incómodos / de no sentir el peso de los años”. Creo que esta última frase es más compleja de lo que pudiera parecer en una primera lectura. Hay una sensación de malestar entre la pareja, que no es un fastidio mutuo, sino el resultado de algo que tal vez sólo había sido intuido: el paso del tiempo, o “el peso de los años”, no ha sido lo que esperaban los dos personajes y es muy probable que en esta frase radique el núcleo de esta parte del poema.⁷¹ Como resultado de la meditación desarrollada a lo largo de “Vals del aniversario”, la pareja hace consciente que su relación ha sido más una incómoda rutina que un compartir la querencia entre los dos; que no se habían dado cuenta de que el tiempo, en su sentido de vida y de experiencia, ha transcurrido y que esto debería “pesar”, aunque, paradójicamente, no ha dejado huella en ninguno de los dos. Así, ante la querencia sometida a un riguroso proceso

⁷¹ Así como en un principio lo fue el parentético “(cuando ya no nos queremos demasiado)”.

analítico, se redescubre la ternura, que suaviza la incomodidad experimentada ante el descubrimiento del paso del tiempo. Temporalidad que da fe, más que de la querencia misma, de la costumbre de una relación. Si digo que “el peso de los años” constituye el eje del poema es por creer que todo lo narrado hasta aquí resulta ser no más que un preámbulo de esta frase, como, a su vez, el resto del poema no va a ser sino una paráfrasis de ella.

Al inicio de la quinta estrofa, encontramos la oración “Todo es igual, parece”, donde se puede observar que una vez más se recurre a la estructura empleada en el v. 15, incluso con la misma intención. “Todo es igual” es una declaración estrechamente relacionada con “no sentir el peso de los años”. Se podría afirmar que se tiene ya una clara conciencia de la rutina en que ha desembocado esa relación pero, al incrustar el “parece” dentro de ese mismo verso, el verbo le confiere cierta suavidad a una afirmación tan tajante: “Todo es igual... parece”; es decir, si todo podría seguir siendo igual, hay algo que permite dudar sobre este hecho, aunque todavía no se sepa exactamente qué es: el encabalgamiento no tarda en advertirnos que parece que todo es igual, “parece / que no fue ayer”, declaración en la que se des-automatiza la frase hecha “parece que fue ayer”, mediante el empleo de un simple “no”, que traslada esa igualdad mucho más atrás en el tiempo. Así, la voz narradora refuerza la idea de la rutina, mientras que pone en duda la posibilidad de cualquier novedad en esta relación.

Continúa el poema con una construcción un tanto larga: “Y este sabor nostálgico / que los silencios ponen en la boca / posiblemente induce a equivocarnos / en nuestros sentimientos...” La oración se relaciona también con ese “parecer” que puede considerarse como el hilo conductor del resto del poema: la apariencia podría ser más sólida que la misma realidad. La frase expone la falta de conversación entre la pareja. A los dos, el silencio les provoca cierta añoranza que resulta un tanto peligrosa, en tanto que puede

producir emociones erróneas o confusas. El amante siente un “sabor” --es decir, algo intangible, quizás incorpóreo, algo que *parece*; que *puede* ser o no ser-- tristón, melancólico, ante la percepción del tiempo pasado, debido, quizás, a que como se ha vivido plenamente las etapas anteriores, ahora se les echa de menos. Dicho sabor no es causa, sino efecto, del silencio, o como lo llama la voz narradora, de “los silencios”, pluralizando para aludir a lo cotidiano y repetitivo de la acción, así como al hecho de que una y otra vez las palabras interrumpen dicho mutismo, a la vez que, debido a la aliteración “e-o”, prepara el terreno para insinuar otro punto afectado por esos silencios: “nuestros sentimientos”, silencio traslativo a “los mismos labios” mencionados versos atrás. De esta forma, el “peso de los años” y los silencios cotidianos afectan el presente, donde el recuerdo doloroso del pasado puede provocar algo muy grave: “equivocarnos”, verbo con el cual se hace una nueva alusión a lo inexacto, a la duda, al conflicto entre el ser y el parecer, que es reforzada por el encabalgamiento que le proporciona una mayor carga semántica a la posibilidad del equívoco y permite relacionarla con el ambiguo “parece”. ¿En qué puede recaer la equivocación? La voz narradora nos lo dice: “en nuestros sentimientos”; es decir, al confrontar el pasado con el presente, al conferir tácitamente un tinte edénico al pasado, se establece una contraposición entre la querencia y la costumbre, que lleva implícita la pregunta “¿por qué seguimos juntos, qué es lo que nos mantiene unidos?” Finalmente, y en lo que a esta oración se refiere, queda un punto por comentar, referente a la disposición versal. Si el orden de la lectura había propuesto “...induce a equivocarnos / en nuestros sentimientos. Pero no”, se había inferido que “parece” haber lugar para el equívoco; sin embargo, la adversativa corresponde a otra frase, la que sigue, lo que no impide que refuerce la idea de duda que se había venido insinuando, aunque se debe recordar que la nostalgia puede dar lugar a los equívocos.

Por consiguiente, la nostalgia, los silencios, los equívocos sentimentales (que pueden ser o no ser, parecer o no parecer) deben ser observados cautelosamente; es decir, “no / sin alguna reserva”, pues, “por debajo / algo tira más fuerte”; hay “algo”, oculto y que escapa al paso del tiempo, lo mismo que a nuestro escrutinio racional, y que resulta ser más poderoso que la costumbre que al parecer une a esta pareja. Ese mismo “algo” es lo que dificulta la percepción de la realidad, al ser lo que indirectamente causa que sea “difícil recordar que nos queremos”. Aunque la voz narradora no deja de estar consciente de la dificultad de precisar este hecho, pues ya antes señaló, entre paréntesis, la dificultad de recordar el cariño que los une, lo cual es otra forma de expresar lo mismo, “quizá de un modo menos inexacto”; es decir, tal vez todo lo expresado no sea la manera más adecuada de definir ese “algo”; no obstante, también hay que reconocer que es la única con la cual se cuenta de momento. Esto es reforzado al continuar con la lectura: “es [...] difícil recordar que nos queremos, / si no es con cierta imprecisión”. Quizás sea cierto que la rutina y la monotonía imperan en esta relación, pero no son los únicos rasgos que la caracterizan. Aunque resulte difícil recordarlo con alguna precisión, aún existe querencia entre los dos y no importa que ya no se quieran “demasiado”, como se señaló casi al principio del poema.

Sin embargo, “Vals del aniversario” no se detiene ahí, sino que, una vez más, se vuelve a aludir al paso del tiempo, entendido ya como algo de lo que se ha tomado cierta conciencia: “el sábado, / que es hoy, queda tan cerca/ de ayer a última hora y de pasado // mañana / por la mañana...”, enunciación donde el encabalgamiento vuelve a tomar una importancia decisiva. El primer elemento de esta frase es el día, “sábado”, entendido como el inicio del fin de semana, a la vez que es cuando se celebra el aniversario. El “sábado” es también la perspectiva temporal desde la que todo el poema se narra. Por ser “hoy”, se encuentra cercano al momento de enunciación, pero a la vez se encuentra cerca del viernes

y del lunes. Al señalar esto último, es como si la voz narradora le restara importancia al momento actual; como si, al aludir a los días que enmarcan la semana laboral, pretendiera hacer una nueva alusión a la rutina, a la costumbre, y comparara los sentimientos de la pareja con esa cotidianeidad. No obstante, el dístico final parece querer dar lugar a la esperanza de que la situación se modifique, aspecto que es reforzado mediante el empleo de los puntos suspensivos con que termina el poema.

Sin duda alguna, “Vals del aniversario” es uno de los poemas mejor logrados de *Compañeros de viaje*. Contiene un balance muy adecuado entre los recursos formales y la expresión lírica. Con esto quiero decir que, a diferencia de otros textos comentados, en los que un aspecto dominaba sobre el otro, aquí los dos se hallan bastante bien equilibrados. Si ya desde el título se sugiere cierto ritmo y cierta cadencia, que se presentan, de entrada, estrechamente vinculados al empleo de la rima asonante en los versos pares, no es el único punto en el que esta pauta se puede observar, ya que las diversas aliteraciones contribuyen a esta misma finalidad rítmica. También, sobresale la decisión de imitar el proceso mismo del pensamiento al tratar de ordenar las ideas principales (la evocación del tiempo pasado y la reflexión sobre el presente rutinario) que se desarrollan en el poema. De ahí el empleo del hipérbaton, de las comparaciones, de los adverbios y, reiterada y acertadamente, del encabalgamiento. De ahí, también, la yuxtaposición del ritmo del verso, por un lado, y del ritmo del pensamiento, por otro; o, para decirlo con otras palabras, la tensión que se crea cuando el verso se arregla, ahora para adecuarlo a las exigencias del metro, ahora para acomodarlo más bien al ritmo de la frase, en una tensión que enriquece el tejido rítmico del poema en su conjunto, al mismo tiempo que da expresión a una visión más compleja del mundo (ya insinuada desde el “vals” presente en el título). Lejos de estar desarticulados, los diversos elementos se encuentran en estrecha relación unos con otros y lo que en una parte

se sugiere, se explicita en otra. Considero que se trata de un poema que, a la vez que recrea ciertas percepciones de la realidad, las enfoca desde distintos ángulos, al ir buscando una precisión, si no definitiva, al menos momentánea o provisional. Por ello mismo resulta agradable constatar cómo la voz narradora reconoce tácitamente la dificultad de llegar a conclusiones más categóricas.

INFANCIA Y CONFESIONES⁷²

Dentro de la segunda sección de *Compañeros de viaje*, “Infancia y confesiones” constituye un nuevo acercamiento al primer tema. También, se trata de una rememoración en la que se intenta salvar un fuerte riesgo, como sería el de la idealización romántica del mundo infantil, al verlo ya sea como un paraíso perdido o como un infierno personal. La recordación, más que de los primeros años de vida del narrador, de ciertos momentos del entorno que constituyó ese periodo, es el tema mayor de este poema, en el cual, de manera casi imperceptible, el yo lírico difumina su papel protagónico para convertirse, alternadamente, en el testigo niño de cierto escenario y de determinados sucesos, en el adolescente que recuerda ciertos episodios de su vida infantil, o en el adulto que enjuicia esos años de su existencia y la vida de la burguesía catalana en el período inmediatamente posterior a la Guerra Civil.⁷³ En un primer momento, los siguientes comentarios se dedican

⁷² Poema compuesto por 31 versos, agrupados en cuatro estrofas de siete, doce, nueve y tres versos. Predominan los versos endecasílabos (nueve), seguidos por los heptasílabos, los dodecasílabos y los alejandrinos (cinco de cada uno, respectivamente), los decasílabos (tres) y los nonasílabos y los tridecasílabos (dos en cada caso).

⁷³ El desarrollo de estas tres personas, no sólo en este poema sino en otros más de *Las personas del verbo*, ha sido estudiado por Luis Beltrán Almería, “Voces y personas en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Notas y Estudios Filológicos*, 9, 1994, 47-63. Estas tres voces las denomina: *homo eroticus*, Narciso (o la voz de la memoria) y el ideólogo. Aunque sus ideas al respecto cobran cierto interés, no son exploradas a fondo. Así resulta que el *homo eroticus*, por ejemplo, no tiene nada que hacer en “Infancia y confesiones”.

a estudiar la forma en que el poeta convierte en una crítica social lo que pudo haber sido un poema lírico centrado en los albores de la vida del narrador. De manera conjunta, el otro punto a desarrollar es el análisis de los recursos retóricos que el poeta emplea para evitar caer en la idealización de los momentos rememorados.

El tema del poema queda anunciado desde el mismo título pues, a partir del término “infancia”, se notifica al lector que, por una parte, se hablará de los primeros años en la vida de alguien mientras que, simultáneamente, al referirse a ciertas “confesiones”, se adelanta que se comunicarán las ideas o los sentimientos verdaderos de alguien acerca de algo; en este caso, acerca de sus primeros años. Es decir, el narrador, que es protagonista y testigo de los hechos comentados en el poema, se convertirá en juez y parte de cierta percepción de los inicios de su vida. Como siguiente punto a comentar, destaca la dedicatoria a Juan Goytisolo (el miembro de esta familia con quien más afinidades tuvo Jaime Gil de Biedma),⁷⁴ que conlleva un ambiguo guiño de complicidad hacia un “compañero de viaje” en más de un sentido, puesto que es alguien con quien el poeta comparte el entorno geográfico de la infancia, la clase social, la profesión literaria e incluso la condición homosexual. Así, tanto en el título como en la dedicatoria, se resume gran parte de lo que se desarrollará en el resto del poema: la revelación de los sentimientos verdaderos, ya no sólo acerca de ciertos aspectos de la infancia del poeta, sino con respecto a la percepción que Gil de Biedma tenía de la burguesía catalana de la década de los

⁷⁴ Los distintos niveles de afinidad entre ambos personajes pueden ser rastreados, entre otros textos, en diversas páginas del *Diario del artista seriamente enfermo* (véase, por ejemplo, pp. 39 y 52), y en el ensayo de Juan Goytisolo, “Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Contracorrientes*, Montesinos, 1985, pp. 65-72 (reproducido en *Litoral* (163-165), 1986, pp. 75-83). A propósito de este poema escribe Goytisolo: “La temática confesional –su experiencia ambigua de niño rico- me impresionó vivamente, recuerdo, en mi primera y ávida lectura; pero si entonces resultaba incitante y fresca, revivida hoy al trasluz de sus exquisitos epígonos, suscita injustamente una reacción un tanto fatigada de *déjà vu*”. p. 66.

cuarenta. Los sub-temas que aquí se anuncian se encuentran señalados por la disposición estrófica, de tal forma que en la primera se desarrolla la introducción temática y formal; en la segunda se realiza una descripción crítica de la vida familiar y del entorno social-literario; en la tercera se presentan algunas referencias al mundo que se ubica más allá del entorno familiar; mientras que la cuarta ofrece una especie de “justificación” de la vida adulta que se elabora a partir de todo lo que previamente se ha dicho y recordado.

Creo que el tono del poema queda establecido desde la primera estrofa y, más específicamente, desde las tres primeras líneas: “Cuando yo era más joven / (bueno, en realidad será mejor decir / muy joven)”, declaración en la que es posible identificar, sobre todo gracias al empleo inicial del adverbio de tiempo “cuando”, la promesa implícita de cierta narración. Esta idea es reforzada por el empleo del pretérito imperfecto del verbo ser, “era”, cuya intención narrativa tiene su principal punto de apoyo en el “conoceros” del v. 5. En segundo lugar, se expresa la noción de un sólido nivel de conciencia temporal: si ya se sabe que quien narra es una persona joven, esta idea es matizada por el empleo gradual de los adverbios de cantidad “más” y “muy”. En seguida el narrador se encarga de precisar: lo que viene a continuación no ocurrió recientemente, sino que hay que remontarse más atrás en el tiempo; es decir, a la infancia. Es como si dijera: “lo que voy a contar es algo que *recordé* hace tiempo, cuando yo era más joven de lo que soy ahora”. Me interesa destacar el uso de la frase “en realidad”, que revela el grado de objetividad con el que se quiere enfocar el tema. También creo necesario hacer mención del aspecto lúdico-conversacional conseguido por medio del paréntesis, como también mediante el anhelo de precisión al que da expresión la frase ahí incluida. Allí, la interjección “bueno”, que da fe de cierta autocondescendencia, sirve como un recurso que será retomado en varias ocasiones en el resto del poema, y en el que radica parte del potencial para evitar que la emotividad se desborde.

Las dos líneas siguientes precisan aún más las referencias temporales, a la vez que suministran nueva información: “algunos años antes / de conoceros”, donde se insiste en la juventud del narrador, al mencionar que la historia por contar sucedió pocos años antes de que iniciara su relación con el “invisible” grupo amistoso. El narrador también establece aquí la directriz de cierta línea temporal-existencial, como si el “conoceros” fuera tanto o más trascendental que lo otro que se va a contar; además, el verbo proporciona otro dato: los lectores somos un tercer receptor del poema, que posiblemente se concibe como charla informal entre un grupo de amigos.⁷⁵ En estas dos líneas es necesario observar el encabalgamiento, que tiene como finalidad profundizar en la idea expresada. No debemos olvidar que la secuencia lógica de lectura es “Cuando yo era más joven [...] algunos años antes”, como si se quisiera decir “todavía hace poco tiempo...” Sin embargo, el encabalgamiento, además de permitir esta lectura, facilita otra más: “aunque somos jóvenes y tenemos poco tiempo de conocernos, les tengo suficiente confianza para contarles algo que pasó poco antes de que nuestra relación amistosa comenzara”.

El v. 6, “recién llegado a la ciudad”, deja más clara la división temporal entre “antes” y “después” insinuada previamente en la frase “algunos años antes”. Encontramos así dos escenarios, o más aún, dos visiones del mundo que están también en relación con el corte temporal. Esta línea establece que el implícito “después” está asociado con la vida en la ciudad, la amistad y la adolescencia, mientras que el “antes” se refiere a la vida en el campo, el descubrimiento del mundo y la infancia, es decir, a un mundo de tintes edénicos, cuyo mayor riesgo, insisto, sería la idealización.⁷⁶ Cuando el narrador llega a la ciudad, ya

⁷⁵ Es evidente que se trata de un procedimiento similar al empleado en “Amistad a lo largo”, donde el lector “atestigua” la conversación entre un grupo de amigos.

⁷⁶ Creo que esto se puede aplicar al resto de la poesía de Jaime Gil de Biedma y pasaría a formar parte de un intento primerizo de establecer un diálogo entre el poeta visto como hijo de

ha dejado atrás la infancia, la vida de campo, y se ha convertido en un adolescente; este cambio le permite reflexionar acerca de su entorno y de sus circunstancias, pues, según lo dice el propio narrador, “a menudo pensaba en la vida”. La siguiente línea comienza luego de un espacio, que sugiere una pausa, como si el narrador hiciera un alto en su discurso para pensar mejor lo que va a decir.

Luego de ese espacio aparece una sola frase de dos palabras: “Mi familia”. ¿En qué sentido se debería entender este término? Lo más inmediato y literal es pensar en la familia sanguínea; sin embargo, por el desarrollo que tiene el poema en las estrofas siguientes, resulta válido pensar en la “familia” en el sentido de un grupo de individuos con cierta condición en común. Considero que la decisión de concederle una sola línea a esta frase, tiene como finalidad destacar la importancia del término y extender su significado más allá de lo que dice literalmente. Ahora bien, ¿qué sucede con esa familia? Leemos que “era bastante rica y yo estudiante”. En este caso, el adverbio cumple con la misma función que versos atrás cumplieron el “más” y el “muy”: un afán de precisión aparentemente imperceptible, pero enormemente significativo. En primer término, creo que al emplearlo, se puntualiza cierta situación: la familia del narrador no es rica, sino *muy* rica; por otra parte, ese mismo adverbio puede servir para fundamentar mi propuesta de lectura para el término “familia”, pues ya se ha visto que el adverbio deja en evidencia que las palabras hacen referencia a algo más que aquello a que aluden de manera directa: “mi familia / era bastante”; es decir, constituye una agrupación numerosa y es muy probable que no esté constituida sólo por el grupo sanguíneo.

vecino y el poeta proyectado como hijo de Dios. La línea divisoria entre ambos es la “crisis” a la que alude Gil de Biedma, ya sea en otros poemas de *Compañeros de viaje*, particularmente en “Ampliación de estudios” y en “De ahora en adelante”, o bien, en ciertos pasajes del *Diario del artista seriamente enfermo*.

Hay otro detalle de este verso que conviene comentar: la distancia que allí se establece entre el narrador y su entorno. Sin ningún problema se puede leer: mi familia y yo, es decir, “soy parte, y no, de cierto grupo social”. Esta línea divisoria entre el individuo y su entorno tiene una connotación bastante fuerte. Creo que este resultado se obtiene a partir de dos factores: la línea 6 está constituida por un sólo término, la conjunción copulativa “y” que, gráficamente, señalaría la división ya comentada entre el antes y el después; por otro lado, la segunda vez que aparece la conjunción en esta misma estrofa es justo ahora. Quizás resulte una lectura un tanto exagerada, pero considero que lo que antes se insinuó de manera gráfica, ahora encuentra eco en el plano del significado, como si se dislocara la función copulativa, aceptada, de la “y”, para conferirle un valor adversativo, de separación y distancia. El punto que serviría para fundamentar esta propuesta de separación se encuentra, en mi opinión, en la línea 8: pensar frecuentemente en la vida es lo que separa al narrador de su entorno, como si se quisiera señalar que la separación se da a partir de una tendencia crítico-reflexiva por parte de la voz narradora, situación a partir de la cual se infiere que dicha tendencia es algo de lo que carece el grupo social al que pertenece. Otro punto a comentar es el de la asonancia i-a que agrupa los términos “vida”, “familia” y “rica”, pues su reiteración refuerza la percepción que se tiene de la vida como algo constituido por el entorno sanguíneo y social, así como por la riqueza de ambos.

De esta manera, la primera sección del poema, a la que ya anteriormente me referí como la “introducción temática y formal”, está constituida por tres puntos principales: el aspecto conversacional e “informal”, recurso que dicta el tono a seguir en la lectura; la toma de distancia temporal, e incluso personal, con respecto al tema a desarrollar y, finalmente, la deliberada ambigüedad polisémica que enriquece las posibilidades

interpretativas del poema. A partir de estos tres puntos se origina la atmósfera en la que se desarrollarán las tres estrofas restantes.

La segunda sección de “Infancia y confesiones” (vv. 8-19) está constituida por dos partes principales. En primer término, destaca la exposición de un sencillo y breve cuadro del núcleo familiar que, en su desarrollo, deriva en la segunda parte de esta sección: una descripción crítica del entorno de las familias pertenecientes a la burguesía española de la post-guerra. Este segmento inicial comienza con una reflexión del narrador acerca de la memoria que guarda de los primeros años de su vida: “Mi infancia eran recuerdos de una casa”; es decir, el estudiante adolescente tiene muy claro que su niñez está íntimamente asociada con el entorno familiar, específicamente con la casa paterna, de tal forma que los “recuerdos” y la “casa” comparten el mismo valor afectivo en la percepción de la voz narradora. Otro aspecto sobresaliente de este verso es el guiño dirigido a otro sistema poético; en este caso, al poema “Retrato”,⁷⁷ de Antonio Machado y, más específicamente, al primer verso: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla”, del que la oración “Mi infancia eran recuerdos de una casa” sería una modificación de la que bien vale la pena destacar algunos puntos. Por principio de cuentas, hay que señalar que el tiempo presente del verso original es sustituido por el pretérito imperfecto, como si al emplear este recurso se quisiera seguir insistiendo en la toma de distancia entre el narrador y sus recuerdos que, ya se ha señalado, es algo que facilitará la crítica que se pretende realizar. También, aunque los dos versos hacen referencia a un sitio específico, el de Machado tiene el

⁷⁷ Cito por Antonio Machado, *Poesía y prosa II. Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, pp. 491-492. Esta referencia fue señalada por Juan Malpartida, quien explica que “fue el mismo poeta quien dijo que los temas principales de su poesía eran el paso del tiempo y él mismo, y no era una boutade. Éste es otro eco de Machado: hay un poemilla suyo [‘Retrato’] en el que un niño encerrado en un cuarto, un niño al que Machado llama poeta, dice ‘el tiempo, el tiempo y yo’. Y esto es lo que dice Jaime Gil”. Véase “Las personas del verbo”, *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 202 (1991), p. 75.

“inconveniente” de mencionar una geografía precisa, mientras que el de Gil de Biedma habla de una casa que puede estar en cualquier sitio, lo que, a mi juicio, hace más probable que los lectores se identifiquen con la experiencia recreada en el poema, ya que no es tan importante, en realidad, saber el sitio exacto en que transcurrió la infancia del narrador. Finalmente, a partir de la aliteración, se establece cierto nivel de asociación semántica entre los términos “infancia” y “casa”, que a su vez sugiere un estrecho nexo emocional que une ambas imágenes.

El narrador destaca tres elementos de esa casa en que vio transcurrir su infancia: “escuela y despensa y llave en el ropero”;⁷⁸ es decir, la educación, la alimentación y la seguridad contenidos en ese escenario. La relación entre ellos se amplía al considerar el plano fonético, toda vez que la aliteración e-a permite unir los significados de escuela y despensa, de tal manera que la “escuela” es alimento y la “despensa” es educación. La infancia que, como ya se señaló, está representada por la casa, además de aludir a un lugar, se refiere a un tiempo ya ido. Al evocar este tiempo, el narrador del poema abandona la esfera familiar, para trasladarse al entorno social, a la época “de cuando las familias / acomodadas”, es decir, las familias pudientes, establecidas y hasta cierto punto minoritarias,⁷⁹ hacían honor a su estado, “como su nombre indica,” y se dedicaban a pasar el tiempo libre de manera muy agradable, puesto que “veraneaban infinitamente” en sitios paradisiacos como “*Villa Estefanía* o en *La Torre / del Mirador*”. Estos últimos son versos en los que conviene destacar la forma en que la aliteración y la disposición tipográfica enlazan dos términos: “acomodadas” y “veraneaban” que, además de reforzar la aliteración

⁷⁸ Según Miguel Dalmau, este verso está relacionado con la mitología familiar gilbiedmaniana. Véase la nota al v. 9 de la edición del poema.

⁷⁹ Creo que el hecho de conceder todo un verso al adjetivo “acomodadas” permite esta lectura.

de vocales abiertas, sugieren cierta monotonía. Además, conviene indicar que los dos sitios de recreo mencionados son lugares ficticios, fruto de la imaginación del narrador,⁸⁰ de lo cual se puede inferir que, al inventar los nombres, éste tal vez haya querido hacer una velada crítica, ya sea a las ambiciones o a las pretensiones ilimitadas de la burguesía española del momento, puesto que no debe perderse de vista que el “veraneo” parecía no tener fin.

La siguiente línea introduce otra perspectiva desde donde evocar el mundo infantil. Como ya se pudo ver, inicia después de un espacio, en lo que constituye una alusión más a una pausa tanto en la conversación como en el pensamiento: “y más allá continuaba el mundo / con senderos de grava y cenadores / rústicos, decorado de hortensias pomposas”. Es obvio que el narrador no se refiere aquí al mundo en general, sino al mundo de sus recuerdos de infancia, ubicado tal vez en sitios apartados, cuya representación lo lleva a recorrer unos caminos de grava. Mundo lujoso aquél, aludido por la presencia de los “cenadores” (quioscos de estilo campirano) y de las flores “pomposas”: exuberantes y lujosas. Aquí, la crítica se halla presente al colocar dentro de un mismo verso los adjetivos “rústicos” y “pomposas”, opuestos entre sí, como si se pretendiera hacer más visible la diferencia entre ambos. Es probable que, al destacarlos, se intente señalar el mal gusto de lo falsamente rústico, de lo exuberante, del lujo del entorno y, por consiguiente, de sus habitantes, como se encarga de precisar el adulto que analiza los recuerdos adolescentes de su propia infancia, al calificar aquel mundo como un lugar en que “todo [era] ligeramente egoísta y caduco”, sintagma en el que se advierte la severa forma en que el narrador percibe su entorno familiar y social pues, si bien mediante el primer adjetivo hace referencia a la

⁸⁰ Dionisio Cañas nos confirma que “‘Villa Estefanía’ y ‘La Torre del Mirador’ son nombres inventados por el autor”. Véase las notas a su edición de Jaime Gil de Biedma, *Volver, op. cit.*, p. 140.

falta de atención hacia la realidad social (“más allá [donde] continuaba el mundo”), con el segundo pretende hacer(se) creer que esa vida burguesa es algo que toca a su fin, aspecto matizado por la inclusión del adverbio “ligeramente”.

La estrofa termina con una especie de expiación por parte del narrador, quien declara: “Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis”,⁸¹ versos en los que no sólo se refiere, una vez más, al ambiente frívolo en que fue criado, sino que, al pedir perdón, acepta implícitamente que él también comparte con su entorno social algunas de las características que ya ha criticado. Además de esto, y como si pretendiera darle una estructura circular a esta sección, Gil de Biedma nuevamente incorpora y modifica un verso de alguien más. En este caso, recurre al v. 33 del poema “Carta abierta”, de Rafael Alberti, donde el poeta gaditano también desarrolla el tema de la infancia: “Yo nací – ¡respetadme!- - con el cine”.⁸² Considero que el guiño y la adaptación funcionan, en este caso, de manera similar a como funcionan cuando el narrador se apropia del verso de Machado. El “perdonadme” gilbiedmaniano, que destaca en la página al estar colocado entre paréntesis, conlleva el mismo significado que el “respetadme” de Alberti, ya que ambos comparten una actitud crítica hacia su medio ambiente y parecen insinuar que, pese a su formación privilegiada, no dejan de pertenecer a esa clase social, aunque debido a su voz crítica se convierten en personas diferentes a quienes asumen pasivamente su condición, que en el caso de estos dos poetas surge del mismo núcleo del objeto a criticar.⁸³

⁸¹ Dalmau (*op. cit.* p. 38) documenta la afición escolar de Gil de Biedma al tenis, “en un tiempo muy anterior a la popularización de este juego en España. El tenis de Gil de Biedma es aún un deporte de élite”.

⁸² Cito por Rafael Alberti, *Poesía (1924-1939)*, Losada, Buenos Aires, 1940, pp. 147-149. La fuente fue señalada por primera vez por Dionisio Cañas en *op. cit.*, p. 140.

⁸³ Sin embargo, creo que los guiños hacia la poesía de Machado y de Alberti van más allá de la simple referencia literaria y constituyen un santo y seña tanto para los iniciados (es decir, para los “compañeros de viaje”) como para los lectores que eventualmente podrían, a su vez, convertirse

De esta manera, la segunda sección, de “Infancia y confesiones” está constituida por cuatro elementos principales: primero, por la enumeración de ciertos lugares y de ciertas actividades en ellos desarrollados; después, por la alusión a sendos poemas de dos autores de linaje social; en seguida, interviene la conciencia del adulto para matizar los recuerdos infantiles del mismo adulto durante su adolescencia; y, finalmente, el que es quizás el punto más importante: la implícita voluntad del narrador de aceptar formar parte del núcleo social que es objeto de su crítica.

La tercera estrofa (vv. 20-28) desarrolla un aspecto sugerido en la línea “y más allá continuaba el mundo”, de la sección anterior. El narrador comienza por aceptar que, si bien es cierto que su infancia transcurrió en un ambiente “color de rosa”, también intuye que había algo más, ya que “la vida, sin embargo, tenía extraños límites”. Si ya se ha hablado del núcleo familiar y de algunas de sus demarcaciones (la casa, Villa Estefanía, La Torre del Mirador, los cenadores y los senderos de grava), el término que salta a la vista del lector es el adjetivo empleado aquí para hablar de esos límites, puesto que se presentan como “extraños”; es decir, como distintos a lo ya nombrado, contrapuestos a “lo propio”. Pero esta extrañeza no se detiene ahí, puesto que hay algo “que es más extraño” todavía. No deja de sorprender la repetición del adjetivo, en la cual subyace la intención de reiterar la idea de la falta de identificación con el entorno. En la siguiente oración conviene notar la asonancia en e-a que se da entre el sustantivo y el adjetivo en la frase “una cierta tendencia / retráctil”; una asonancia que permite la unión de ambos términos. De esta manera, el adjetivo, que denota imprecisión, traslada esa misma característica al sustantivo, como queriendo indicar

en compañeros. En mi opinión, al aludir a estos dos poetas Gil de Biedma tiene dos objetivos en mente: incrustarse dentro de cierta corriente poética, a la vez que señalar las semejanzas y las diferencias que tendría en relación con la tradición a la cual hace referencia.

que, aunque no se sabe bien en qué consiste esa “cierta tendencia”, no por ello deja de estar presente ni de cobrar importancia. Por lo mismo, se explica que, si bien es cierto que había una propensión a “explorar” algo ajeno al mundo paradisiaco que constituye el entorno familiar, también existía algo que impedía un acercamiento definitivo al mundo ubicado “más allá”, como si dicha operación hubiera estado caracterizada por una oscilación constante entre mostrarse y ocultarse, entre el deseo de salir de ese contexto y la inercia a quedarse en él. Dicho de otro modo, la vida estaba constituida por el entorno de las familias acomodadas y por algo más que, dada su importancia, comento detalladamente en seguida.

La descripción del mundo que “más allá continuaba”, está dividida en dos secciones. La primera se encuentra enmarcada por dos espacios, que obligan a una pausa en la lectura o bien, al silencio conversacional. Y es que son espacios que sugieren una meditación por parte del narrador: “Se contaban historias penosas, / inexplicables sucedidos / no se sabía dónde, caras tristes, / sótanos fríos como templos”. Evidentemente, se trata de la otra cara de la moneda de “la edad de la pérgola y el tenis”. Es importante destacar la manera como se presenta ese otro mundo. Primero, con el verbo “contaban”, que implica que se trata de un mundo conocido más por referencias que por experiencia directa. Esta idea se refuerza mediante el uso del pronombre “se”, que da origen a una oración impersonal y receptiva, pasiva. No hay un emisor preciso, lo que sugiere que se trata de algo con características de omnipresencia. “Se contaban historias penosas”, donde el sustantivo es susceptible de ofrecer una lectura bivalente, ya que si en primera instancia es cierto que se puede referir a la exposición de acontecimientos pasados y dignos de memoria, también es factible considerarlo como una narración inventada; en mi opinión, en la contraposición de ambos significados se encuentra una posible explicación de la “tendencia retráctil” anteriormente mencionada, ya que la aliteración o-a permite unir

fonética y semánticamente el sustantivo con el adjetivo, lo que confiere a esta frase la posibilidad de aludir a la Historia, que al haber causado tanta pena y aflicción, tendiera a ser rechazada en el seno de las familias acomodadas, que se sienten tan ajenas al conflicto que llegan a considerarlo una ficción.

Junto con esta percepción conviven otros hechos enigmáticos cuyo acontecer resulta desconocido: “inexplicables sucedidos / no se sabía dónde”, lo que constituye una nueva alusión a la generalidad de ese mundo “áspero” fuera del entorno socio-familiar. Esta última frase forma parte de un verso en el que también se habla de “caras tristes”, lo que permite extender la lectura del mundo inhóspito a un campo más preciso: seres humanos afectados por ese entorno de connotación negativa. En cierta medida, la forma en que se realiza la descripción de este ambiente, coincide con la técnica empleada con anterioridad para hablar de “las familias acomodadas”, de tal forma que, si hasta este momento ya se ha hecho mención de la atmósfera, las acciones y los personajes, faltaría el escenario, constituido por “sótanos fríos como templos”, en clara contraposición a Villa Estefanía o La Torre del Mirador.⁸⁴ Veraniegos éstos, fríos aquéllos; unos ubicados al aire libre, otros bajo tierra; una historia oficial y feliz, al lado de otra oculta y tormentosa.

El verso del cual forman parte los “sótanos fríos como templos” es dividido en dos partes y la segunda, “Algo sordo”, se ubica luego de un largo espacio en blanco; colocada en la línea siguiente, figura justo debajo de donde debería haber seguido la disposición versal. Este recurso permite una lectura “distinta” de las líneas que se hallan a su alrededor. Como primera opción, sirve para apoyar la lectura de la Historia como algo que se pretende

⁸⁴ En este punto cobra una singular importancia el hecho que los dos referentes geográficos iniciales sean ficticios pues, de esta forma, los “sótanos fríos como templos” podrían ser considerados dentro de la misma categoría de ficción, lo que en cierta medida apoyaría mi propuesta de lectura tanto para la frase “cierta tendencia retráctil” como para lo que explico en la nota 80.

aparezca como ficticio, puesto que es posible leer “sótanos fríos como templos. Algo sordo”, donde la frase “algo sordo”, al formar parte del v. 25 del poema, permite entender que la existencia de esos “sótanos fríos como templos” es algo “silencioso”, no del todo cierto, pero posible. La segunda lectura posible se explicita al momento en que la construcción “algo sordo” es puesta en relación con el otro verso del cual es el sujeto. De esta forma, se lee que “Algo sordo perduraba a lo lejos”, en lo que constituye una referencia más a la omnipresencia de lo latente de cierto tipo de historias que, sin embargo, se encuentran un tanto distantes, lejos, en un sentido tanto espacial (más allá de los “senderos de grava y [los] cenadores”), como temporal. Es decir, una referencia a algo que está inscrito en esa infancia que forma parte de los recuerdos, lo cual no obsta para que siga presente incluso en la vida adulta.

En seguida, encontramos una especie de encabalgamiento que, al tiempo que da un nuevo giro al poema, al menos con respecto a como se había venido leyendo, apoya la primera propuesta de lectura que iniciamos en el párrafo anterior. La frase “y era posible, lo decían en casa” se presta (cuando menos) a dos lecturas posibles. La primera, y la más obvia, es la que sugiere la construcción gramatical: “y era posible, lo decían en casa, / quedarse ciego de un escalofrío”. Sin embargo, siguiendo la disposición versal, también es factible leer: “Algo sordo / perduraba a lo lejos / y era posible”; es decir, puede sugerir la posibilidad de que todo aquello que “se contaba” haya sucedido efectivamente, opción que queda apoyada por lo que constituye una invención, un “cuento” para espantar a los niños: “quedarse ciego de un escalofrío”. Si “lo decían en casa”, y si también “se contaba” que la ceguera era una posible consecuencia de un “escalofrío”, también eran posibles las “historias penosas”. Creo que a partir de esta comparación queda un poco más evidente el tono ligeramente hiperbólico que da lugar a la ironía de esta sección del poema, en estrecha

correspondencia semántica con el tono irónico “(bueno, en realidad, será mejor decir / muy joven)” de la sección inicial. Lo que se presenta oficialmente como un mito, “las historias penosas”, encuentra eco en otro mito, “quedarse ciego de un escalofrío”. Y tan falso resulta uno como verdadero el otro.

Como se ha visto, la tercera sección de “Infancia y confesiones” presenta lo que puede ser considerado como la otra cara de la moneda: el lado oscuro de las familias acomodadas de la España de post-guerra. Desde un punto de vista retórico destaca el manejo de la oposición, que se ve a lo largo de la estrofa, cuyo desarrollo brinda una versión contraria de lo descrito y criticado en la sección anterior del poema. También es posible localizar el mismo juego de contrastes en la decisión de tratar de la misma manera las alusiones a la Guerra Civil, por un lado, y las supersticiones familiares, por otro, en un recurso que permite al narrador del poema enriquecer el texto con un mayor número de alusiones y referencias veladas, a la vez que incita al lector a realizar una doble lectura. Es conveniente señalar que esta misma técnica contribuye a producir un tono irónico, perceptible en el tinte ligeramente sarcástico que va adquiriendo la implícita comparación de ambos temas. Este último rasgo, que se aprecia también en los primeros versos del poema, empieza a conferir al poema en su conjunto cierta estructura circular. El aspecto lúdico, presente en la progresiva precisión inicial con que el narrador se refiere a su juventud, encuentra su contraparte en la referencia posterior a la superstición familiar. Sin embargo, el poema no termina aquí: si las dos partes principales presentan una idea y su contraparte, es decir, una tesis y una antítesis, es de esperar una síntesis final, que se hace presente, en efecto, en el terceto final.

En los tres versos finales, “De mi pequeño reino afortunado / me quedó esta costumbre de calor / y una imposible propensión al mito”, el primer punto que destaca es el

cierre de la estructura circular iniciada versos más atrás. Si al principio del poema el narrador adulto cede su voz a sí mismo durante el periodo de la adolescencia y ese joven recuerda la percepción que tenía de su mundo infantil, en este momento la perspectiva del poema es retomada por la voz del adulto, quien “enjuicia” la valoración de los dos planos presentados con anterioridad. De estos versos, los dos finales hacen referencia a la primera y a la tercera estrofas, respectivamente. Ambos marcan los límites de la infancia, que es considerada por el narrador como su “pequeño reino afortunado”; es decir, como algo que destaca tanto por la corta edad del niño que los recuerdos evocan, como por la escasa importancia que aparentemente tendría la experiencia de ese niño al momento de recordarla (ambos significados son posibles según se interprete el adjetivo “pequeño”). Pero pese a estar sumergida en un contexto nada agradable, la experiencia vivida a esa edad es valorada, en su conjunto, como algo feliz. Por su parte, el sustantivo “reino” amerita una lectura un tanto más detenida, ya que, además de ser el núcleo de esta frase, puede ser entendido como el espacio, real o imaginario, en que actuó la mente del personaje adulto al sondear su infancia y su adolescencia. El adjetivo inicial y el sustantivo configuran un todo, concediendo a la experiencia una valoración positiva, aspecto que es subrayado por la aliteración e-o. A su vez, ese “pequeño reino afortunado” converge en dos aspectos que configuran la personalidad del narrador adulto: “esta costumbre de calor / y una imposible propensión al mito”, rasgos psicológicos para cuya expresión el narrador recurre nuevamente a la técnica de la alusión.

En la oración “esta costumbre de calor”, el último término se puede asociar con el interminable veraneo de las familias acomodadas, mencionadas en la segunda estrofa, debido a que aquella puede ser una especie de hábito adquirido durante la infancia; aunque no es éste el elemento más importante de la frase, sino la “costumbre”; es decir, el modo

habitual de proceder que habría sido establecido por una tradición determinada. Si el narrador comparte con otros ciertas formas de vida inherentes a su clase social, en esta frase, más que una disculpa, lo que se ofrece es una declaración de “conciencia de clase”. Sin embargo, no es este elemento el único que conforma al protagonista del poema, ya que también habla de su “imposible propensión al mito”, sintagma que habrá que observar con detalle y para cuyo análisis es conveniente comentar, en primer término, el sustantivo “mito”, que inmediatamente remite a una idea de “ficción alegórica”, aunque también es posible entenderlo como un relato rodeado de extraordinaria estima que desfigura el perfil real de una cosa, dándole la apariencia de ser más valiosa o atractiva de lo que es. Así, dicho con otras palabras, si se dejara llevar por esta tendencia, el narrador presentaría su infancia como algo sumamente valioso. Pero como hemos visto, lo que hace en “Infancia y confesiones” es, precisamente, combatir esta tendencia.⁸⁵

En conjunto, “Infancia y confesiones” puede ser considerado como uno de los primeros intentos de Jaime Gil de Biedma por mitificar el mundo de la infancia. Desde las perspectivas asumidas para la elaboración de estos comentarios, sobresalen en el poema tres aspectos principales: la sutil transformación de lo que inicialmente parece ser un poema lírico en uno de corte social; el empleo de diversos recursos estilísticos para evitar caer en excesos emotivos o panfletarios y, finalmente, la equilibrada reconciliación del ritmo del verso con el ritmo de la frase, para producir un poema de tono conversacional, informal. La

⁸⁵ Desde un punto de vista histórico-social, creo que esa “imposible propensión al mito” habrá de entenderse también como la elaboración de una mentira. Esto es factible si se piensa en la frase como un posible argumento frente a la censura franquista en 1959 pues, ante cualquier intento de censura se podría argumentar que todo lo que se narra en el poema es mentira, sueños, o ficción del adulto que actualiza los recuerdos de la infancia. Creo que este punto afecta también el resto de la producción poética de Gil de Biedma: la noción más o menos clara de que la literatura consiste en una ficcionalización; es decir, en una desfiguración de la realidad.

variedad de las técnicas empleadas, así como los resultados obtenidos, convergen en lo que, a mi juicio, constituye uno de los mejores poemas de este autor, y no sólo en *Compañeros de viaje*, sino en toda su producción, ya que representa tanto una síntesis de diversos procedimientos manejados con anterioridad, como el punto de partida temático-estilístico de poemas posteriores.

EL ARQUITRABE⁸⁶

“El arquitrabe”⁸⁷ es quizás uno de los poemas de Jaime Gil de Biedma que mayor interés han despertado entre los estudiosos de la obra del autor de *Las personas del verbo*. Se trata del que quizás sea el primer poema irónico escrito por Gil de Biedma; tono que se logra, principalmente, a partir del empleo de ciertos recursos como la repetición, la alusión y la ambigüedad, cuyo estudio constituye el objetivo principal de los comentarios que siguen. En su extenso estudio *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Pere Rovira atribuye la ironía de este poema a dos factores principales: la repetición léxica (“la burlona repetición de la palabra ‘arquitrabe’ y del bizantino decir que conlleva”) y la reiteración fonética (“perceptible en la deliberadamente machacona rima ‘arquitrabe’/ ‘grave’/ ‘sabe’”).⁸⁸ Estos rasgos, muy bien señalados por el crítico, desde mi perspectiva no son explicados enteramente en términos de su función dentro del poema. Por su parte, Shirley Mangini

⁸⁶ Poema compuesto por 20 versos, agrupados en cinco estrofas de cuatro versos cada una. Predominan los endecasílabos (11 versos), seguidos por los heptasílabos y los eneasílabos (3 de cada uno, respectivamente), los alejandrinos (2) y un tridecasílabo.

⁸⁷ En el *Diario del artista seriamente enfermo*, *op.cit.*, p. 160, Gil de Biedma anota lo siguiente: “He escrito un poema que me tiene bastante contento. Por primera vez he utilizado la ironía —desde que leí *Salmos al viento*, de José Agustín Goytisolo, quería hacerlo—y no ha resultado mal”. Basándose en esta nota, así como en la cronología de los poemas propuesta por Shirley Mangini (en *op. cit.*, pp. 186-222), algunos estudiosos como Pere Rovira y Carme Riera coinciden en señalar “El arquitrabe” como el primer poema irónico escrito por Gil de Biedma.

⁸⁸ Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, *op. cit.*, pp. 129-130.

hace una contribución sustancial a la discusión del tema: además de coincidir en señalar la presencia de la ironía en el poema, interpreta “la ambigüedad como resultado de una doble concepción del lenguaje poético”: se combinan “las palabras mágicas” con “las palabras conversacionales, de tal manera que “a través de todo el poema nos encontramos con expresiones ambiguas”. Mangini también hace mención de otro rasgo importante: la alusión. Según ella, “nunca se nombra específicamente a nadie, ni a nada; se usan, por el contrario, las fórmulas típicas de rumor o las insinuaciones oídas en conversaciones clandestinas o crípticas”.⁸⁹ Si bien es cierto que concuerdo con estos estudiosos en sus señalamientos, me interesa subrayar que dichas observaciones, aunque acertadas, no son convenientemente desarrolladas en sus respectivos trabajos. Como ya lo señalé, ver en detalle el manejo de dichos recursos constituye el objetivo principal de mis comentarios.

Un arquitrabe, se sabe, es la parte inferior de un entablamento, aunque también es el nombre arquitectónico que recibe el marco moldurado que circunda una puerta o una ventana. Es decir, se trata de la base que sostiene la parte superior de una construcción. Ahora bien, al pasar del título al epígrafe (“andamios para las ideas...”), el lector se entera de que la imagen del arquitrabe se va a emplear aquí, no en sentido literal, sino más bien como metáfora para expresar aquello que sirve para respaldar tal o cual ideología. Sin embargo, siguiendo la propuesta de Mangini, también es importante señalar que mediante el epígrafe se alude a un libro con ese mismo título, *Andamios para las ideas*, escrito por Adolfo Muñoz Alonso⁹⁰. Se trata de un libro que en esa época era recomendado por los

⁸⁹ Mangini, *op. cit.*, pp. 37-40. Aunque esto no es todo lo que observa. Posteriormente, volveré a referirme a su comentario del poema. Todas las veces que me refiera a Mangini en mis comentarios a “El arquitrabe”, remito a estas páginas.

⁹⁰ Adolfo Muñoz Alonso (Peñañiel, 1915-Santander, 1974), fue un filósofo y político español asociado al franquismo. En 1961 obtuvo la cátedra de Historia de la Filosofía de la Universidad Complutense, de la que llegó a ser rector.

sectores “oficiales” y en el cual, según menciona Mangini, “se pretendía la defensa de los principios ideológicos inspiradores de las instituciones dominantes en España”. Gil de Biedma capitaliza este punto, ya que el epígrafe también recoge las reverberaciones de aquel momento en el cual, siguiendo la lectura de Mangini, “parecía tambalearse ese ‘andamio’ que sostenía al régimen político español”. De esta forma, el título y el epígrafe fijan la línea de lectura a seguir: se anuncia una crítica social mediante el empleo de la alusión. Creo conveniente anotar cierta extrañeza, por parte mía, ante el hecho de que este poema se encuentre en la segunda sección de *Compañeros de viaje*, “Por vivir aquí”, y no en “La historia para todos”, que es aquella en la cual se localizan los textos de corte social. De esta inesperada colocación se puede deducir que quizás el propio autor haya preferido resaltar los rasgos estéticos de este poema, más que su contenido social.⁹¹

El poema arranca con la oración “Uno vive entre gentes solemnes” que, mediante el “Uno”⁹² inicial sugiere que el yo lírico se concibe como un hombre cualquiera que anda por la calle que, por el hecho de exponer su voz crítica, permite suponer que se encuentra ubicado un tanto al margen del entorno. Lo anterior se deduce de la tácita distinción entre ese yo lírico y “las gentes solemnes” que lo rodean pues, al distinguir entre “uno” y “gentes solemnes”,⁹³ se alude a cierto nivel de distinción basado, como se ve durante el desarrollo del poema, en la capacidad crítica que posee el narrador. Asimismo, en esta frase destaca la aliteración e-e, que se da en tres de las cinco palabras que la componen (“entre gentes solemnes”). Dicho recurso resume la solemnidad que caracteriza el medio circundante en

⁹¹ En las conclusiones de mi comentario retomo esta observación y sus posibles implicaciones.

⁹² Esto sólo aparece en dos momentos del poema: en este verso y en el inicio de la estrofa final.

⁹³ Este procedimiento es similar al empleado en “Infancia y confesiones” cuando, en los vv. 6 y 7, el narrador marca una distinción entre él mismo y su familia. Véase mis comentarios a ese poema.

general, a la vez que le confiere una fuerte carga semántica, al centrar la atención del lector en las personas circunspectas. La continuidad de la siguiente frase, “Hay quien habla / del arquitrabe y sus problemas”, se halla interrumpida, según puede verse, por el empleo del encabalgamiento que, al estar colocada al principio, no resulta tan evidente que se contraponga al “uno” de la voz narradora; sin embargo, según avance el poema, se verá que esta distinción se torna más visible. En la construcción “Hay quien habla” destaca la voz impersonal que, al ser contrapuesta con la oración anterior y su sujeto, da lugar a una buena dosis de incertidumbre, derivada de la imprecisa reacción de “Uno” ante los sentimientos expresados por “quien habla”. En este mismo rubro, el hecho de contraponer el ritmo de la frase al ritmo del verso, motiva que el lector preste atención a un asunto que, a lo largo del poema, se convertirá en uno de los aspectos más recurrentes: la reiteración de la incertidumbre ante cierta vaguedad circundante. No se sabe quién habla, pero sí queda patente la noción de que “hay quien habla”, como si ese hablar fuera *vox populi*. Ahora bien, ¿de qué tema se habla?

Se habla “del arquitrabe y sus problemas”, esto es, de las complicaciones que afrontan la dictadura y la ideología que la sostiene; para justificar esta lectura, resulta conveniente tomar en cuenta buena parte de los señalamientos realizados por Mangini, muy en especial los que se refieren a la función del arquitrabe como “un elemento arquitectónico [que debido a su posible derrumbe] le sirve al poeta para hacer toda una serie de alusiones a la situación política española, que pasarían desapercibidos para el censor, pero no para el lector iniciado”. Debido a lo anterior, que se hable del tema, se sugiere, es a todas luces necesario e importante; sin embargo, resulta conveniente ver cómo es que se afronta el tema. Según el poema, se le trata “lo mismo que si fuera un primo suyo” que, dicho con otros términos, propone la idea de cierto aire de familiaridad que, a su vez, conlleva una

buena dosis de benevolencia o, más aún, de superficialidad. De aquí que resulte tan significativa la distinción entre “uno” y las “gentes solemnes”, que es lo mismo que sucede entre el “uno” y el “hay quien habla”, puesto que esto conduce al esbozo de otra dicotomía, al sugerir la noción de una conciencia crítica frente a cierta enajenación, ya que ese “uno” critica tanto a lo que representa el arquitrabe como a la gente que habla de manera trivial de él “y sus problemas”.

En todo esto resulta importante retomar otro de los señalamientos hechos por Mangini: el referente a la locución “hablar del arquitrabe”, pues, según lo explica, se trata de “una expresión castellana, ya en desuso, que significa discurrir solemnemente acerca de cuestiones bizantinas y, en la realidad, irrelevantes”, con lo cual se estaría aludiendo tanto a la cercanía de dicha problemática, como a la superficialidad con que es tratada. De esta forma, el sustantivo “arquitrabe” adquiere una connotación tan ambigua como irónica. Esta estrofa cierra con una acotación que contiene un ligero tinte sarcástico, puesto que no se trata de hablar del arquitrabe como si fuera un primo cualquiera, sino que los comentarios se formulan como si este familiar fuera uno “--cercano, claro está”. Es decir, los comentarios padecen de una falacia de autoridad basada en la cercanía, en la “familiaridad” con dicha ideología, al mismo tiempo que creo que con esto se alude, también, a una falsa conciencia de la realidad. Así, en esta primera estrofa es posible localizar dos recursos que se reiteran a lo largo del poema: las aliteraciones y la voz impersonal. Asimismo, desde este momento se perfila el tono de ambigüedad, de ironía y de sarcasmo que se mantendrá durante los veinte versos de que consta “El arquitrabe”.

La segunda estrofa del poema introduce una frase, “Pues bien”, que corresponde al discurso coloquial más que al discurso poético. Al mismo tiempo, y por medio del encabalgamiento, se crea una rima asonante entre “arquitrabe” y “grave”; es decir, entre la

palabra con que se termina el primer verso, mas no la frase, y la palabra con que finaliza la frase, mas no el verso siguiente: “parece ser que el arquitrabe / está en peligro grave”. Aquí destaca la reaparición de la voz impersonal, insinuada, en este caso, por la expresión “parece ser”, que reitera la noción de ambigüedad introducida mediante la oración “hay quien habla” de la estrofa anterior. Al comparar ambas frases, resulta evidente una profundización en la percepción que se tiene del arquitrabe, puesto que si en un primer momento se hizo referencia a “sus problemas”, ahora se dice que se halla “en peligro grave”, con lo cual se explicita que los problemas consistirían en un problema indefinido, serio. También se observan aquí dos detalles, que conviene destacar, relacionados con la aliteración: por un lado, se insiste en la repetición de la asonancia e-e, mediante el “parece”, que une el parecer con la “gente solemne”, de lo que se puede deducir que la solemnidad es más apariencia que realidad. Al mismo tiempo, aparece la aliteración a-e, observada por Rovira y señalada renglones atrás, que permite unir fonéticamente “arquitrabe” y “grave”: si en el entorno se habla del estado del arquitrabe, con este recurso se precisa que no se trata de cualquier peligro, sino uno de capital importancia, aunque no se sepa con claridad en que consiste dicho riesgo. Esta última idea se apoya en la tercera aliteración a-e: “No se sabe”, sintagma en el cual se observa la reutilización del ritmo del verso sobre el ritmo de la frase, puesto que ésta es momentáneamente suspendida en el orden de su exposición, recurso con el cual se incita la curiosidad del receptor del poema, quien sin duda se preguntará qué es lo que no se sabe con respecto a ese peligro. El siguiente verso se encarga de aclarar el misterio: “No se sabe / muy bien por qué es así, pero lo dicen”. La incertidumbre, que ya señalé, es enfatizada por el empleo del adverbio, “muy”, aunque también tiene otra función: la de ir abriendo camino a la tercera ocasión en que se recurre al

empleo de la voz impersonal, “lo dicen”, que reitera el sentido de ambigüedad con que se hace referencia al arquitrabe y sus graves problemas.

Sin embargo, y en contra de lo que pudiera hacerse creer mediante la reiteración de la voz impersonal, la presencia de los rumores no sería nada nuevo, puesto que, según precisa el poema: “Hay quien viene diciéndolo desde hace veinte años”, referencia temporal con la que, tomando en cuenta la fecha de publicación de *Compañeros de viaje*, se estaría aludiendo a la definitiva toma del poder por parte de la dictadura, en 1939. En mi opinión, este verso constituye una especie de síntesis de varios aspectos desarrollados en el poema hasta este momento, de los cuales me interesa destacar la reiteración, en parte, de la voz impersonal y, al mismo tiempo, de la frase “hay quien”, con lo cual se sugiere que el número de quienes hablan “del arquitrabe y sus problemas” es algo mayor de lo que pudiera suponerse. También creo conveniente señalar la importancia concedida a la palabra hablada, percibida como un elemento dinámico, idea que es propuesta mediante el verbo “decir” en gerundio. Finalmente, cabe destacar la insinuación acerca de la insistencia de los comentarios referentes a la gravedad de los problemas del arquitrabe, con el añadido de una referencia temporal que subraya dicha gravedad. Así, en esta estrofa se indica principalmente dos situaciones: 1) los rumores acerca de la existencia de algunos problemas que cuestionan la ideología de la dictadura y, por ende, su supervivencia en el poder y, 2) la reiteración de dichos rumores a lo largo de los 20 años de la dictadura.

Las estrofas tres y cuatro marcan un cambio de perspectiva con respecto a lo tratado en las dos anteriores y es muy evidente que son las más ambiguas de todo el poema. La tercera comienza con una nueva reiteración de la frase “hay quien habla” que, debido a su continuo empleo, puede ser considerada ya como una anáfora, cuya función sería resaltar el valor expresivo de dicha frase, al insistir en la proliferación de ciertos rumores,

consistentes, en este caso, en señalar, “también [la existencia], del *enemigo*”. ¿Quién es el enemigo? La pregunta, aparentemente tonta y fuera de lugar, tiene más importancia de la que pudiera indicar una lectura superficial: en un ambiente cargado de rumores, en el que, como se ha insinuado a lo largo del poema, se habla más de lo que se reflexiona, ¿quién sería el enemigo? O mejor aún: ¿desde la perspectiva de quién existe lo contrario? ¿Quién sería exactamente quien habla de la presencia de lo opuesto? No es difícil dar con una posible respuesta, aunque lo preocupante sería que fuera ésta, justamente: “inaprensibles seres / [que] están en todas partes”; es decir, sujetos que no pueden ser asidos y que, al mismo tiempo, resultan incomprensibles.

Detengámonos un poco en esta primera parte de la frase: el “enemigo” está constituido por gente de la que no se sabe prácticamente nada y de la que se desconoce la identidad. Dada la falta de identidad precisa tanto de quienes dicen eso como de aquellos otros a quienes se refieren, esta situación se torna algo grave, puesto que ese “enemigo” puede ser cualquier persona. También es curioso que el narrador utilice el término “seres”, ya que, en mi opinión, desde esta perspectiva, las “gentes solemnes” del inicio del poema cobran una sorpresiva importancia, a partir de la aliteración e-e, ya que estas personas solemnes formarían parte del grupo enemigo. Esta terrible ambigüedad es reforzada por el resto de la frase, donde nos enteramos de que el enemigo puede estar en cualquier sitio. Sin embargo, la descripción no se detiene en este punto, pues el narrador se encarga de precisar todavía más algunas características de dichos seres que “se insinúan / igual que el polvo en las habitaciones”. Estamos nuevamente en presencia de unos sujetos aparentemente identificados; pero, frente a locuciones como “hay quien habla”, “no se sabe”, “lo dicen”, “hay quien viene diciéndolo”, aparece esta otra, “se insinúan”, que sugiere que el “enemigo” está en todas partes; es decir, el entorno es confuso, poco dado a la confianza y,

por consiguiente, fastidioso, puesto que los *enemigos* se insinúan “igual que el polvo en las habitaciones”; o sea, de forma inevitable, recurrente y molesta. De esta manera, la ambigüedad cobra una importancia mayor, ya que deja de ser un simple recurso retórico para convertirse en una forma de denuncia.

En los siguientes versos, el poema ofrece otra perspectiva sobre la problemática del arquitrabe, según la cual “hay quien levanta andamios / para que no se caiga”. Es la segunda ocasión en que aparece el término “andamio” que, en este caso, alude a la leyenda inicial del poema. Mediante un guiño que sirve para ironizar sobre la existencia de ciertos libros como también sobre sus autores, el epígrafe alude, a su vez, como ya hemos visto, al texto de Muñoz Alonso: la gente seria y la gente solemne son una y la misma cosa, y se encuentran diseminados por todas partes. Sin embargo, la alusión no se detiene en este punto, ya que Gil de Biedma recurre al empleo de sus engañosos paréntesis para señalar que resulta “curioso [que], en inglés, *scaffold* significa / a la vez andamio y cadalso”. A diferencia de Mangini o de Rovira, yo creo que la parte irónica de esta estrofa radica en el gran poder de alusión que tiene la palabra “andamios”, que nos remite al epígrafe. Aunque, dicho esto, hay que reconocer que para un lector que no conoce el contexto, la ironía resulta difícil de captar; puede ser que la parentética explicación le dé alguna pista, aunque no es nada seguro que aun así saque la conclusión correcta. En estos ocho versos se puede apreciar en toda su magnitud los alcances de la ambigüedad que se había venido manejando desde el principio del poema, ya que casi llega a convertirse en un elemento de denuncia.

La última estrofa de “El arquitrabe” comienza con un regreso al “uno” con que abre el poema: “Uno sale a la calle”, verso en el que aparece por penúltima ocasión la asonancia a-e. En este caso, la aliteración sugiere que salir es un acto recurrente, alusión reforzada por el uso del presente de indicativo, que deviene así presente histórico. Por el significado

conferido con anterioridad a esta asonancia, se puede deducir que estas salidas se convierten en una costumbre un tanto peligrosa, es decir, el “uno” que “*sale a la calle*” sabe que es un acto *grave*, pero así y todo, decide correr ese riesgo:⁹⁴ “y besa a una muchacha o compra un libro, / se pasea, feliz”.⁹⁵ Como se puede ver, se trata de actividades inofensivas: demostraciones de afecto, ir de compras, vagar, todo ello, enmarcado, si no por la felicidad, al menos por la alegría... Sin embargo, en esos tiempos ambiguos, llenos de enemigos invisibles, esto es mal visto, ya sea por las gentes solemnes, la gente seria o, incluso, por el mismo arquitrabe, puesto que “Le fulminan [¿literalmente y en todos los sentidos?]: / ‘¿Cómo se atreve usted?’”. Este hecho encuentra una explicación fuera de toda lógica: “¡El arquitrabe...!”.

Antes de proceder a las conclusiones, queda un aspecto aún por comentar, referente a la manera en que su autor logra el tono coloquial y un tanto despreocupado del poema. Desde mi perspectiva, esto es el resultado del empleo de los siguientes recursos: en primer término, del empleo de ciertas frases lexicalizadas como “uno”, “claro está”, “pues bien”, “también”, “en fin”; en segundo lugar estaría la reiteración de una idea que es expresada de diversas maneras: “lo dicen” y “hay quien viene diciéndolo”, “el enemigo” e “inaprensibles seres”, “andamios” y “scaffold”; “le fulminan” y “¿Cómo se atreve usted?”. Finalmente, por las comparaciones, quizás un poco fuera de lugar en cuanto a su pertinencia dentro de

⁹⁴ A diferencia de otros poemas de *Compañeros de viaje*, en “El arquitrabe” el verbo “salir” tendría una connotación negativa. Además, en este caso, la calle sería antes un sitio peligroso y hasta represivo y no el lugar en que se realizarían diversos actos. Al afirmar esto, pienso en el “Ven, salgamos fuera” de “Idilio en el café”, por mencionar un ejemplo.

⁹⁵ No sé si el comentario resulte un tanto fuera de lugar, pero estos versos de Gil de Biedma no dejan de remitirme a la película *Esa pareja feliz* (filmada en 1951, pero distribuida hasta 1953, debido al éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*), de Luis Berlanga, donde los protagonistas son llevados a la comisaría. Cuando el policía les pregunta la causa de su detención, la mujer le dice que son los ganadores del concurso “la pareja feliz”. La respuesta del policía es bastante contundente: “¿Y eso qué? Ser felices no les da el derecho de andar así como así por la calle”.

cierto campo de ideas, pero que resultan sumamente útiles para lograr el resultado que se busca: “lo mismo que si fuese un primo suyo / --cercano, claro está”⁹⁶ e “igual que el polvo en las habitaciones”.

Así, se puede concluir que, en efecto, “El arquitrabe” es un texto irónico, cuyo resultado se obtiene principalmente mediante la alusión, la ambigüedad y la reiteración en distintos niveles: léxico, fonético y semántico. Sin embargo, durante mi lectura, y todavía ahora, no he dejado de preguntarme acerca de la actualidad del poema. Me explico: en definitiva, las observaciones de Shirley Mangini, publicadas en 1977 (apenas 18 años después de que el libro fuera editado por vez primera) resultaron indispensables para comprender gran parte del poema. Puedo decir que, sin sus señalamientos, habría sido un tanto difícil acceder a ciertos guiños o alusiones, como sucede con el epígrafe y la ironía que en sí conlleva. Creo que si el lector virtual de “El arquitrabe” desconoce este punto (clave, desde mi perspectiva), se perderá entre las alusiones y ambigüedades del texto. Es decir, jugando un poco con el término *scaffold*, en el soporte de sus innegables aciertos, el poema encuentra también su mayor riesgo. Que a dieciocho años de su publicación se haya considerado necesario explicar el significado literal de algunos puntos sería la prueba más evidente. Al referirme a este punto, no hablo del hermetismo de poemas como “Las afueras” o “El paso del tiempo”, sino de otros aspectos, como son la necesidad de precisar el fundamental guiño que se hace con el epígrafe, o bien, la explicación de la frase “hablar del arquitrabe”. Es desde esta perspectiva desde donde no dejo de preguntarme acerca de la trascendencia del poema, ya sea como texto social o estético.

⁹⁶ En este ejemplo se advierte también el empleo de las acotaciones por parte del narrador del poema. Aunque en mi opinión los recursos señalados en “El arquitrabe” no tienen siempre la misma importancia, su utilización en otros textos de *Compañeros de viaje* amerita un estudio más detallado.

“LOS DÍAS Y EL TRABAJO”

Al continuar con la lectura de *Compañeros de viaje*, aparece en sus páginas “Los días y el trabajo”, trilogía compuesta por los poemas “Sábado”, “Domingo” y “Lunes”.⁹⁷ Aunque el título que agrupa estos tres poemas remite, en cierta medida, a la obra de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, creo que más bien se trata de una especie de celebración de la importancia que los fines de semana tienen para el poeta; de aquí que se hable primero de “los días” de descanso (el sábado y el domingo), antes de ocuparse, como contraste, de la vuelta a la rutina laboral, que es el tema del poema “Lunes”. Como sucede con varios de los textos del primer poemario del escritor barcelonés, éstos han sido escasamente atendidos por la crítica; de entre esos pocos comentarios, considero conveniente rescatar una observación hecha por Pere Rovira que, aunque se refiere al primer poema del conjunto, destaca lo que, en mi opinión, resulta ser un rasgo muy importante de los tres poemas vistos como una unidad: la “adecuación de temas y escenarios clásicos a una escenografía

⁹⁷ Creo conveniente señalar que “Sábado”, “Domingo” y “Lunes” sólo aparecen agrupados bajo este título en la primera edición de *Compañeros de viaje*. A partir de su reedición en *En favor de Venus*, (Literaturas-Colliure, Barcelona, 1965), desaparece el título que los englobaba, “Los días y el trabajo”.

urbana”.⁹⁸ La validez de esta observación es algo que espero poder demostrar en los comentarios a “Los días y el trabajo” que ofrezco a continuación.

I, SÁBADO⁹⁹

El primer poema de esta serie, que es el que ahora nos ocupa, presenta algunos rasgos que parecen derivarse del simbolismo en general y, en particular, de la poesía de Jorge Guillén, específicamente la de *Cántico*. Los primeros versos evocan un escenario que parece absorber al individuo, cuya presencia habría sido sustituida por la del paisaje, como si se pretendiera expresar el estado de ánimo del sujeto indirectamente, a través del paisaje, debido a los efectos del paso del tiempo. El escenario, una confusión de cielo y río, es captado, a la vez, como puro fluir temporal (el agua en el río) y como eterna presencia atemporal (el cielo que es pura hermosura presente). La eternidad se mira en el tiempo, como el cielo se refleja en el río, y viceversa. Sin embargo, debido a dicho fluir, el entorno es percibido como algo evanescente, etéreo y, en gran medida, irreal. Lo que me interesa destacar con detalle en los siguientes comentarios son los recursos de que se vale el escritor para la consecución de este efecto.

⁹⁸ Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma, op. cit.*, p. 137.

⁹⁹ Poema constituido por dos cuartetos de versos de diversa medida. Predominan los endecasílabos (tres), que son seguidos en frecuencia por los alejandrinos (dos), los tridecasílabos, decasílabos y eneasílabos. Se observa una rima asonante en e-o en los versos 3 y 6 y otra asonancia en a-e en los versos 4 y 7.

El título de esta parte de “Los días y el trabajo” indica que se trata del primer día de descanso al final de la semana laboral. “Sábado” comienza con la oración “El cielo que hace hoy”; ya desde aquí, el empleo del presente del indicativo y el uso del adverbio “hoy”, confieren a la frase el carácter de presente “histórico”; es decir, el de un acto que ya ha ocurrido antes, ocurre en ese momento, y ocurrirá después. Dicho con otras palabras, se habla del cielo de ese sábado, y del de todos los sábados. También resulta muy significativo que el primer elemento mencionado sea “el cielo”, que tiene aquí una connotación de amplitud, a la vez que comienza a sugerir la percepción que se tiene del entorno como algo irreal, puesto que se trata de algo que, si bien es fácilmente visible y *real*, resulta también intangible. El orden de la oración es momentáneamente interrumpido por una frase adjetival que califica el día que hace: “hermoso como el río / y rumoroso como él”; existen aquí cuatro elementos que me interesa destacar: la comparación, la adjetivación, la aliteración y la repetición.

En ese orden, “el cielo” es comparado con “el río”, en una búsqueda cuyo objetivo sea, tal vez, dar mayor consistencia a algo percibido inicialmente como intangible. Desde esta perspectiva, es importante señalar el inicio de una gradación, comenzada con “el cielo” y continuada con la imagen del “río”. Ciertamente, la realidad circundante adquiere un mayor grado de consistencia y el entorno comienza a verse más perfilado, a contar con otros elementos que le proporcionan una solidez mayor. Por su parte, la inclusión del “río” no es tan casual: así como el título “Los días y el trabajo” cuenta con ciertos remanentes mitológicos, creo importante recordar la imagen heraclitiana del río como representación del tiempo: el cielo es como el río que es como el tiempo.

La díada “cielo”-“río” es modificada por dos adjetivos: “hermoso” y “rumoroso”. El primero de ellos corresponde a una impresión visual, en estrecha relación con el cielo como

primer elemento de la realidad descrita, a la vez que prepara la inclusión del río como el siguiente objeto a considerar dentro del entorno. El segundo calificativo pertenece al sentido del oído y está íntimamente ligado con el ruido vago, sordo y continuado de las aguas al seguir un cauce. Ahora bien, esta descripción origina una pregunta: ¿De qué manera puede ser “rumoroso” el cielo? Una posibilidad consiste en considerar la alusión al cielo como una referencia al aire; esto es, como una metonimia, similar a las empleadas en diversos pasajes del *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz. De esta forma, los elementos de la creación que han sido mencionados, comienzan a desarrollar cierta actividad, convirtiéndose así en puentes entre la realidad circundante y el individuo que la percibe: es por “el cielo”, es decir, por el aire, que se sabe de la presencia de las aguas. A su vez, la imagen de este río rumoroso sugiere la existencia de “la piedra” que es mencionada posteriormente, ya que esa realidad circundante tiende a convertirse en un todo.

Esta sugerida idea de unicidad estaría reforzada por una de las dos formas en que se emplea la repetición en la frase, la aliteración o-o, que abarca la mitad de las ocho palabras que la componen: “hermoso”, “como”, “rumoroso” y “como”. La repetición da lugar a la analogía: al percibir “el cielo” como “río”, se establece también una similitud entre lo que está arriba y lo que está abajo. La doble inclusión del comparativo “como” remite, en ambos casos, a la imagen del río que, a su vez, funciona como una representación del espacio y del tiempo: un entorno “hermoso” y “rumoroso”, donde la vista y el oído, fusionados mediante la presencia del doble comparativo, sugieren también que todo se relaciona con todo. Lo anterior funciona como punto de partida para la reflexión suscitada por la contemplación de una realidad que tiende a una casi imperceptible difuminación.

A partir de esta apreciación, el cielo y el río han pasado a formar parte de una díada, en la cual uno es reflejo del otro. Así, se observa que ese cielo “despacio va / sobre las

aguas que ennoblece el tiempo”. La analogía “cielo”-“río” es percibida poco a poco y la paulatina asimilación del entorno coincide con el discurrir temporal, como si se entendiera que percepción es tiempo, a la vez que el tiempo mismo, cuya imagen son las aguas en que se refleja el cielo, enaltece, adorna y enriquece tanto al entorno como a quien lo contempla. Hablo de contemplación por ser éste un acto de despaciosa atención y el poema insiste en esta pausada percepción del entorno. Y es que, en seguida, se indica que las aguas, ennoblecidas por el tiempo, van “lentas, como el cielo que reflejan”; es decir, la realidad externa se convierte en un espejo del fuero interno del individuo: esas aguas son lánguidas y lentas, al mismo tiempo que reflejan parte del escenario. Creo conveniente destacar la repetición de una misma noción semántica mediante el adverbio “despacio” y el adjetivo “lentas”, ya que con esta insistencia se sugiere, por un lado que, a diferencia de los días laborables, durante el día “sábado” el ritmo de la vida es percibido con mayor lentitud. Además, se podría pensar que no es imposible que sea dicha lentitud la que “ennoblece” las aguas del río. Asimismo, la asonancia e-a en “lentas” y “refleja” permite fusionar las dos propiedades atribuidas a las aguas: la de correr con lentitud y la de reflejar la realidad circundante. De esta forma, el verbo “reflejar” adquiere una enorme importancia: el cielo, el río y el tiempo son la representación de una determinada idea del mundo, visto como algo inaprensible.

En este sentido, percepción es ser y el ser es tiempo y espacio. Continúa el poema: “Es ésta la ciudad. Somos tú y yo”. Aunque la mención de la ciudad resulta un tanto sorprendente, puesto que el entorno descrito correspondería más bien a un ambiente natural, campestre, no se debe olvidar que el poema es narrado por una voz que busca la fusión del entorno dentro de un todo, así como tampoco debe olvidarse la observación realizada al inicio de estos comentarios: “Los días y el trabajo” son, en buena parte, la actualización de

temas y escenarios clásicos. De esta manera, la descripción de la ciudad permite considerarla como un oasis que, al ser asociado con el título, reforzaría la idea por éste sugerida: el inicio del fin de semana como un remanso de los días laborables. La ciudad, pues, queda definida de esta forma: “Es ésta la ciudad”; es decir, su esencia está caracterizada por todo lo descrito anteriormente. Pero ese entorno afecta también al sujeto que describe y a alguien más: “somos tú y yo”. A mi juicio, ese “tú” tiene un significado mayor que el de la simple referencia a la pareja: las recurrentes analogías de la estrofa anterior permiten relacionar ese tú, a su vez, con “lo otro”. El entorno está conformado por el cielo, el río, la ciudad, el tiempo y tú; al mismo tiempo, parece sugerir la voz narradora, todo eso soy yo. Al observar este verso en su totalidad, también es posible considerar otra posibilidad de lectura: “la ciudad” es una construcción humana, colectiva, “somos tú y yo”. Como se ve dos versos más adelante, la materia prima empleada en su construcción es la piedra que, aunque dura, se deja moldear, tanto por la fuerza de la naturaleza (el agua y el viento, en este caso) como por la mano del hombre. Desde esta perspectiva, no resulta muy aventurado pensar que la ciudad sería considerada como una armoniosa simbiosis de la naturaleza y del trabajo humano. Uno busca la eternidad en el campo porque lleva consigo una conciencia urbana, una experiencia de trabajar de lunes a viernes. Los dos mundos (o más bien las dos formas de mirar el mundo), lejos de excluirse, se complementan.

Continúa el poema con la oración “Calle por calle vamos hasta el cielo”, donde la doble repetición del sustantivo estaría relacionada con la reiterada sensación de lentitud que es atribuida al “cielo” y al “río” en la estrofa anterior. Poco a poco, el yo y el otro avanzan en dirección a la díada cielo / río. El empleo de la preposición “hasta”, indicadora de cierta culminación, junto con la referencia al cielo, sugieren cierta idea de ascensión. Así, la díada adquiere un nuevo significado: el de libertad y de realización; es decir, lo otro, el otro y el

yo terminan siendo uno y lo mismo. ¿Estaremos en presencia de una concepción un tanto idealista de la realidad? Esto resulta tan probable que el narrador parece haber pensado en este punto y como si los dos sentidos aludidos (la vista y el oído) no fueran suficientes, incluye un tercero, para no dejar lugar a ninguna duda: “Toca –para creer—la piedra”, como si mediante el tacto se desmintiera cualquier percepción ideal del mundo. Se trata de una construcción en la cual se condensa el episodio evangélico de comprobación de la realidad: si la vista resultara insuficiente, existe el sentido del tacto. En principio, conviene destacar la importancia del verbo: “toca”, dice la voz narradora, formulando si no una orden, sí una invitación al “tú”, que pareciera dudar de la realidad (o al menos es lo que parece pensar el “yo”, quien lo invita a constatar la realidad del mundo). Acto seguido, nótese a qué punto ha llegado esa evaluación de la realidad: de la vista se pasó al oído para concluir con el tacto. La realidad resulta paradójicamente tan irreal que es necesario tocarla, aunque no se trate de tocar cualquier cosa, sino algo tan sólido como una piedra y, todavía más, no es cualquier piedra, sino aquélla que constituye una especie de síntesis de todo lo enumerado con anterioridad, debido a que como todo objeto de la creación, se ha dejado modelar por el paso del tiempo: “la piedra / mansa”. La adjetivación resulta un poco extraña para el sustantivo al que modifica: ¿se trata de una piedra benigna, suave, sosegada, tranquila? Efectivamente, puesto que forma parte de la percepción del entorno, que contiene todas estas características. Ahora bien, ¿qué es lo que confiere tales características a un objeto que usualmente es considerado como símbolo de la permanencia? En mi opinión, es el paso del tiempo, que hace que todo sea un reflejo: “no quedará piedra sobre piedra”, sentencia también el Evangelio.

Sin embargo, esa piedra es “mansa” debido también a otro factor: forma parte de un “pretil”, de un vallado, cuya función es preservar de las caídas. De esta forma, la piedra

mencionada es “mansa” porque, aunque fue sustraída de su entorno natural, sigue perteneciendo a él en cierta medida, al señalar más precisamente el margen de un río. Pero, también, ese pretil es paciente; esto es, puede soportar algo, el paso del tiempo, en este caso, sin alterarse. A partir del contenido del poema es válido preguntarse si habrá que tomar dicha paciencia literalmente o como un adjetivo con ligeros atisbos de ironía: la mansedumbre y la paciencia, atribuidas a un mismo objeto harían permisible esa posibilidad.

De esta manera, “Sábado” es un poema que desarrolla lo que el mismo Jaime Gil de Biedma definió como los dos grandes temas de su poesía: “el paso del tiempo y yo”. Desde esta perspectiva, creo que estamos en presencia de un poema bien logrado, sobre todo en lo que se refiere al primer aspecto, donde la percepción del paso del tiempo, principalmente en el entorno, proporciona cierto ambiente de irrealidad o, incluso, de la fugacidad de las cosas. Otro punto a destacar es el remanente simbolista (guilleniano) de percibir ese mismo entorno y al yo mediante una concepción panteísta de la realidad, en la cual cobran una enorme importancia tres de los cinco sentidos corporales (la vista, el oído y el tacto, en ese orden), al entrar en relación con tres de los cuatro elementos naturales (el aire, el agua y la tierra). Es probable que el balance entre ambos ayude al narrador a comprender y a aceptar todo eso como parte de un proceso natural por el que, precisamente, el ser humano es lo que es.

II, DOMINGO¹⁰⁰

Este poema es algo así como la descripción de lo que representa el día domingo para el narrador. Se divide en dos partes principales, que expresan, primero, un anhelo de libertad y, luego, la conciencia de la fatalidad del paso del tiempo, que impide la permanente realización de ese deseo. La contraposición de estas dos actitudes tiñe el poema de cierta atmósfera nostálgica. En este comentario se pretende estudiar tanto los recursos empleados, como la disposición que de ellos se hace con el fin de crear dicha impresión.

Para comenzar, creo que el título forma parte directa del poema, que podría ser leído de la siguiente forma: “[El] domingo [es, representa, constituye] no más que este pequeño esfuerzo por vivir”; es decir, el título “Domingo” no sólo alude al día en que se desarrolla la acción evocada en el escrito, sino que es el sujeto principal, no sólo de la primera oración, sino del poema en su conjunto; al proceder de esta manera, el día cobra una significativa importancia, ya que se destaca su singularidad, reforzada por el hecho de ser el elemento central de una tríada (conformada por el resto de “Los días y el trabajo”). Parte de su peculiaridad radica en la alusión al domingo como un breve momento de descanso, que se goza después de una semana pasada principalmente en trabajar. Abstraerse de la rutina requiere de cierta voluntad que, pese a la brevedad del día, refleja, por una parte, un estado de dejadez, de desánimo, bastante notable, perceptible en la idea de que el “vivir” supone un “esfuerzo” aunque, paradójicamente, y por otra parte, vendría a ser minúsculo, en comparación con el trabajo que representa el resto de los días. De esta manera, el séptimo

¹⁰⁰ Compuesto por dos cuartetos de 14, 11, 14, 11 y 11, 14, 11, 14 sílabas.

día sería, principalmente, un “pequeño esfuerzo por vivir”, pensamiento que se encuentra precedido por un coloquial y hasta cierto punto angustioso “no más”, como si se pretendiera decir que el narrador podría pedir muchas cosas más, pero se conforma con enfocar su atención, su fuerza y su energía en tratar de vivir. Así, el comienzo del poema y la mención del “pequeño esfuerzo”¹⁰¹ que significa el hecho de tratar de existir más allá de las obligaciones laborales, sugieren lo arduo de dicha empresa, de lo cual se puede deducir que, en el contexto de “Domingo”, vivir no es una empresa fácil.

Esa vida anhelada consiste en “respirar igual como respiran / esas otras parejas más allá”. Creo que esta acción debe ser tomada en un sentido figurativo; es decir, como descanso, como la posibilidad de aliviarse del trabajo y dejar atrás el agobio que éste representa. En primer lugar, conviene destacar la reiteración del verbo “respirar”, que es tan importante como el cambio entre el infinitivo y la conjugación, en presente de indicativo y en la tercera persona del plural ya que, de esta forma, “vivir” se convierte en sinónimo de “respirar”. Aunque, dicho esto, es necesario señalar que ninguno de los dos verbos parecería tener sentido al expresarse de manera tan abstracta, pues ambos requieren de la presencia de determinados sujetos para cobrar significación. Finalmente, con la reiteración del verbo se establece muy sutilmente lo que constituye el eje principal del poema: todo lo que tenga que ver con la respiración. Aunque ésta es natural al hombre, requiere siempre de cierto esfuerzo. Según avance el lector en su lectura, tendrá oportunidad de ver cómo el poema puede ser considerado como una gran exhalación. Así, “vivir”, que también es “respirar”, recupera el anhelo indicado en el verso anterior mediante el empleo de la frase “igual como”, puesto que ambas palabras contienen el mismo significado en este caso y, al

¹⁰¹ La aliteración en e-o revela cierto carácter recurrente del esfuerzo. Por su parte, el empleo del adjetivo puede tener la intención de ironizar con respecto al esfuerzo, que de esta forma expresa una invitación a luchar por vivir, puesto que hacerlo no requiere de mucho esfuerzo.

repetirse, aluden al deseo de “vivir” y de “respirar” de la misma manera como lo hacen, ¿quiénes? La interrupción de la frase no pudo ser más oportuna, ya que sucede en el momento justo en el que la impersonalidad de los verbos deja de ser tal para convertirse en la acción de alguien. ¿Por quiénes está constituido ese sujeto? Por “esas otras parejas más allá”.

La construcción de esa frase, pese a su sencillez gramatical, proporciona una gran cantidad de información. En primer lugar, precisa que son las parejas las que respiran; al mismo tiempo, la mención de las “parejas”, y no de las personas, perfila el escenario en el que se desarrolla la acción, ya que sugiere que se trata de un sitio al cual acuden los enamorados. En segundo término, aparece el adjetivo “otras”, que indica que la voz narradora va también en compañía de alguien, que sería (aún más que el lector) esa otra persona a quien, en primera instancia, se dirigen sus palabras. Como tercer punto, destaca la frase “más allá”, que conlleva una idea de distanciamiento entre el narrador, su pareja y el resto de la concurrencia en ese sitio aún indeterminado. Finalmente, en lo que a esto respecta, creo importante señalar los aciertos de las aliteraciones en e-a, así como el efecto producido por el acento, que recae reiteradamente sobre la “a”. En cuanto a la primera, “esas” y “parejas”, sugiere cierta indeterminación y revela la presencia de varios pares de personas. La otra aliteración, “más” y “allá”, propone también cierta duda; en este caso, cierta sensación de distanciamiento ante el escenario en el que se desarrolla esa variante del acto de vivir. En ese sitio, cualquiera que sea, existen el otro y los otros; es decir, son varios los individuos que pretenden escapar de la rutina que representa la semana laboral.

La siguiente frase proporciona más información acerca de esas parejas, “dejadas / bajo los suaves pinos en pendiente”, lo que, dicho de otra forma, precisa que las parejas se hallan, al amparo de los árboles, que a su vez están en un terreno en declive. En esta parte,

es muy probable que con esto se aluda a la ascensión, “calle por calle”, de la pareja del poema “Sábado”, “hasta el cielo”; es decir, resulta factible que el narrador y su acompañante se encuentren en un lugar elevado, más arriba, incluso que “esas otras parejas”. Y aunque mantienen cierta distancia frente a la escena, esta altura les facilita otra perspectiva desde donde contemplar el mundo del cual forman parte. Al modificar los “pinos” con el adjetivo “suaves”, el narrador les atribuye características de tranquilidad y mansedumbre, a la vez que sugiere, también, que los árboles tienen la capacidad de proteger y acoger; es decir, las personas que visitan ese lugar, hallan cobijo bajo las copas de los pinos y entre los troncos de estos árboles. Asimismo, la referencia a la pendiente en la cual se encuentran los pinos, al ser puesta en relación con el ascenso sugerido en “Sábado”, comienza a apuntar el inevitable descenso, que remite, a su vez, al paso del tiempo, al tener presente la necesidad de volver sobre el camino andado. Siguiendo con este orden, es factible considerar que el “pequeño esfuerzo” del primer verso puede ser explicado en función del ascenso que se ha tenido que hacer.

Esas mismas parejas “parecen empañar el aire / [al estar] tan quietas como el humo de la ciudad, al fondo”. Esta descripción resulta muy sugerente, ya que el entorno parece ir difuminándose con lentitud. Esto resulta más perceptible si se agrupa las palabras por sustantivos (“aire”, “humo” y “ciudad”), verbos (“parecen empañar”) y adjetivos (“quietas”). De esta forma, se puede observar que en su mayoría los sustantivos se refieren a elementos etéreos e incluso opuestos entre sí, a la vez que forman parte de una gradación que es, también, la expresión de una visión del mundo: la pureza del aire del campo se ve contaminada por el humo proveniente de la ciudad. Dentro de esta agrupación, incluso la ciudad, a la que se deberá volver más temprano que tarde, adquiere características etéreas al ubicarse “al fondo”; es decir, en la lejanía. La disposición de los sustantivos permite,

asimismo, establecer la dicotomía campo / ciudad, donde el primero tiene una significación de limpidez y pureza, mientras que el segundo significa contaminación y suciedad. Así, es posible deducir que entre la ciudad y el campo hay contraste y dicotomía, pero a la vez hay semejanza e identidad, ya que también se esfuma la frontera entre uno y otro ámbito.

En otro rubro, hay que destacar que los dos verbos empleados se hallan estrechamente interconectados, gracias a la perífrasis, y son atribuidos a las parejas, ya que éstas, “parecen empañar el aire”; es decir, con su sola presencia, esas parejas, perdidas entre los pinos, ofrecen, por un lado, la posibilidad de restarle tersura y diafanidad al entorno campestre y, por otro, tienden también a difuminarse en el escenario. Así, tanto los verbos como su complemento están relacionados con elementos etéreos y con percepciones visuales de las cuales no se puede estar muy seguro; la realidad circundante (incluidas las parejas, “tan quietas como el humo”) se presenta como algo destinado a disolverse ineludiblemente. La comparación entre las parejas y el humo, insinuada mediante la quietud, no hace sino reforzar esta sensación de fugacidad, ya que aquéllas tendrían la misma consistencia de éste. Así, todo el escenario, el campo con su aire y la ciudad con su humo, deja una impresión de irrealidad y de fugacidad: las cosas de uno y otro entorno se entremezclan entre sí, pero sólo para perderse en el fluir del tiempo. Y por encima de todo, uniendo el conjunto, está la respiración, tanto del paisaje como de los seres humanos que lo habitan.

Aquí el tiempo adquiere también una importancia fundamental, puesto que si bien es cierto que “Domingo” podría parecer la descripción de una pintura, también hay que observar que los pocos verbos que se emplean llevan implícita la noción del tiempo que transcurre, como sucede con la última descripción de ese día, ya que entre tanto se ha mencionado toda la serie de elementos que conforman el escenario, “pasan exhalándose /

carretera abajo los raudos autobuses”. Nuevamente estamos ante la utilización de verbos que denotan evanescencia, como son “pasan” y “exhalándose”; es claro que se trata de acciones transitorias, referidas a objetos que también tienden a volverse etéreos, puesto que los autobuses, pese a su solidez, van carretera abajo; es decir, están destinados a perderse de vista rápidamente, como inevitablemente sucederá con la pausa representada por el día de descanso.

Si la sensación que deja el poema es similar a la que puede producir la contemplación de una pintura, esto se debe en gran medida al papel predominante que desempeña la descripción; es muy escasa, en cambio, la acción evocada. Los verbos utilizados coinciden en referirse a situaciones transitorias y afectan enormemente a los sujetos que realizan dichas acciones. Otra impresión que deja el poema es la de un mundo reducido a una gran exhalación, rasgo que tal vez nos hable, de nuevo, de ciertas reverberaciones de la visión de la realidad que Jorge Guillén expresara en *Cántico*. La esperanza de libertad sugerida por el día domingo es tan fugaz como el día mismo. No obstante, la impresión que finalmente deja el poema es la serenidad con la cual se acepta la brevedad de las cosas en el fluir del tiempo.

y III, LUNES¹⁰²

“Lunes” es la parte final de “Los días y el trabajo” y formula la ambigua conclusión a la que se llega a raíz de todo lo que se narra en los otros dos poemas que integran la trilogía. Por ser el día lunes el inicio de la semana laboral, evidentemente tendría que oponerse a las ideas expresadas en “Sábado” y “Domingo”, poemas en los que los asuntos principales eran el paso del tiempo y el carácter inaprensible de la realidad circundante. La incomprendibilidad de ambos hechos desemboca, en este tercer poema, en una sensación de duda ante la percepción del entorno. ¿Adónde conduce esta incertidumbre? ¿Es la duda el punto final de ciertas observaciones o, antes bien, constituye una especie de punto de partida? Dar una posible respuesta a ambos interrogantes es el propósito del presente comentario.

El poema comienza con la frase, “Pero después de todo”, de la cual destaca la decisión de arrancar con la conjunción adversativa. ¿Cuál sería la finalidad de este rasgo? ¿El narrador busca la contraposición o la ampliación de los conceptos previamente señalados? Sin importar, por ahora, la respuesta, basta señalar que el empleo aquí de la adversativa induce al lector a esperar “algo” relacionado con los poemas anteriores, efecto reforzado por el resto de la frase: “después de todo”; es decir, no obstante, o además de,

¹⁰² Compuesto por dos cuartetos de 11, 11, 11 y 14 sílabas. Es conveniente señalar cómo la regularidad métrica coincide con la posible aceptación de determinadas circunstancias. Esta observación surge de comparar la métrica de este poema con la “irregularidad” de los versos del primer poema de la serie.

todo lo anterior, “no sabemos”. Esta última oración tiene como objetivo principal dar la segunda pauta de lectura del poema: la duda, la incertidumbre y, tal vez, el desconocimiento; de aquí la importancia de haber recurrido al encabalgamiento, ya que centra la atención del lector en el inicio de esta nueva oración. Sin embargo, también forma parte de una frase más larga que, al desarrollarse, introduce una precisión: “no sabemos / si las cosas no son mejor así”. ¿A qué cosas se refiere? Creo que una posible respuesta es la percepción que se tiene de ese entorno, hasta cierto punto idílico, que constituye el fin de semana, además de la noción del tiempo como algo fugaz y también incomprensible. Ahora bien, ¿cómo serían dichas cosas? “Escasas a propósito”. Por “escasas”, la voz narradora del poema se refiere principalmente a la brevedad del fin de semana, causa principal de las reflexiones que ahora comento. De esta frase destaca el “a propósito”; es decir, la intencionalidad de que esta manera de percibir el mundo sea intencionadamente breve... ¿Por qué? Tal vez porque por medio de esta expresión adverbial el narrador también caracteriza al mundo laboral como algo fugaz, y hasta cierto punto intrascendente, dando a entender que la mecanización de las jornadas laborales nos impide tomar conciencia de dicha fugacidad. La presencia de los puntos suspensivos tendría como finalidad reforzar aún más la sensación de duda ante estas reflexiones.

Al retomar el hilo narrativo, luego de la pausa, vuelve a aparecer la incertidumbre, presente en el “quizá”, que da lugar a la posibilidad de que no todo lo que piensa el narrador sea cierto. Pero esa duda es reiterada por medio de la repetición del mismo adverbio (“quizá”), a la vez que esta repetición sirve como puente para enlazar lo anteriormente expresado (tanto en este poema como en los dos previos) con la semana de trabajo: “quizá / quizá tienen razón los días laborables”. O dicho con otras palabras, la

manera como está estructurada la semana laboral parece darle la razón al fuerte sentimiento de duda.

Así, en la primera estrofa del poema, sobresalen la incertidumbre y la percepción de la brevedad de todo aquello que constituye la existencia. Esto sería el resultado de contraponer los días laborables a los del fin de semana, entendidos, según lo explicita el mismo narrador en “Domingo”, como “este pequeño esfuerzo por vivir”. Es decir, la contemplación y la reflexión acerca de la existencia (entendidas como algo permisible, o más fácilmente realizable durante el fin de semana), están prácticamente vedadas durante la semana de trabajo. Aunque el propósito de esta tácita prohibición no queda muy claro, me atrevo a aventurar que se debe al efecto contraproducente que tendría esta “toma de conciencia” dentro de un sistema laboral, en el que importaría más la producción que la duda y la reflexión.

La siguiente estrofa abre con el señalamiento de la distinción entre el narrador y su acompañante; dejan de ser, momentáneamente, nosotros, para ser “Tú y yo en este lugar”. Es curiosa esta diferenciación, la segunda en “Los días y el trabajo”, que se da justo cuando se hace referencia a cierto espacio que es, también, aquel en que se sitúan ambos personajes, como si se insinuara que espacio es sinónimo de separación. Aunque hay una diferencia muy significativa entre la primera mención del binomio espacio / tú y yo y ésta. En la primera, el espacio queda delimitado por la ciudad, mientras que ahora está localizado “en esta zona / de luz apenas”.¹⁰³ ¿De qué zona se habla? ¿De la ciudad? ¿De la pendiente de pinos? ¿Quizás de la oficina? ¿De una zona de tiempo, y no tanto de espacio, entre la

¹⁰³ En el *Diario del artista seriamente enfermo* aparece una frase similar, en una carta dirigida a Paco Mayans: “Pero acabó la edad de oro y yo me he encontrado en mitad de la vida, en el ámbito del día dilapidado, reducido a habitar esa zona de luz que hay entre la oficina y la noche...” (Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, op. cit., p. 30). Esto ha sido también señalado por Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 113.

oficina y la noche; es decir, entre el trabajo y el descanso o la diversión? Creo que lo que da la clave de una posible respuesta es el adverbio “apenas”, que afecta tanto a la luz (una luminosidad escasa), como a la ambigua zona en la que se encuentran el narrador y su acompañante (recuérdese que el lugar es difícilmente distinguible), y considero que también afecta a estos últimos, como si el haber tomado conciencia de la fugacidad del entorno les hubiera conferido la capacidad de saberse efímeros también.

Pero la referencia al lugar se vuelve todavía más detallada, cuando nos enteramos de que está “entre la oficina / y la noche que viene”. Es curiosa la relación que se establece aquí, ya que se menciona tanto al espacio como al tiempo. La inclusión de la preposición “entre” sugiere la existencia de una zona intermedia entre ambos, una zona cuyo carácter un tanto onírico ya se presagiaba en la referencia a la escasa luminosidad del mundo del que el tú y el yo, junto con el resto de los personajes, parecieran formar parte. Además, no es imposible que el narrador, al mencionar la oficina, aluda a la rutina de los días laborables. También la frase “la noche que viene” puede ser entendida de dos formas, ambas relacionadas con la conciencia del paso del tiempo: como la noche del día siguiente y como la oscuridad que de manera natural sucede a la claridad del día; es decir, y de manera simultánea, como la oscuridad que se empieza a vivir en el momento actual y como la oscuridad que se sabe de antemano se va a vivir también el día después.

Después, se vuelve a hacer uso de la frase “no sabemos”. Anteriormente se dijo: “no sabemos / si las cosas no son mejor así”, frase en la cual este *no saber* era el punto inicial de una reflexión. Ahora, en cambio, el proceso es invertido, puesto que el no saber es la conclusión a la que se ha llegado, como si el inicio y el fin de la meditación desarrollada tanto en “Lunes” como en los otros dos poemas de “Los días y el trabajo” consistieran justamente en no saber. Pero, ¿se trata de un no saber o de un no querer saber (o aceptar)

que el tiempo arrasa con todo y con todos? El verso final de “Lunes” es bastante enigmático al respecto: “O quizá, simplemente, estamos fatigados”, como si aquel deseo de descansar, “aunque sea un instante”,¹⁰⁴ no hubiera sido cumplido y como si finalmente no quisiera aceptar que la existencia del ser humano está enmarcada por los días y el trabajo, aunque exista un ligero deseo de no querer aceptar esta parte de la realidad y se ponga el cansancio como principal justificación ante ese no querer saber.

Es importante resaltar el tono de ambigua resignación que se desarrolla en este poema, conseguido principalmente mediante la repetición, ya sea del “quizás” o de la oración “no sabemos”, presididos ambos por la frase inicial “pero después de todo”. Es perceptible la visión que tiene la voz narradora acerca de sí misma, del otro y del mundo circundante como algo inaprensible; ese entorno, y todo lo que contiene, serían, por su parte, fugaces y breves, como el solaz de los fines de semana. Sin embargo, pareciera que se acepta esta disposición y que en ella radica gran parte de la fuerza necesaria para hacer frente a los días laborables.

De esta forma, “Los días y el trabajo”, en conjunto, establece cierto balance entre la vida de la ciudad y la vida del campo, entre los días laborables y los fines de semana, entre el trabajo y el descanso: los asume como partes indispensables de la vida. Otro punto a destacar es la evolución estilística que se observa al pasar de “Sábado” a “Lunes”. Porque si el primer poema presenta varios rasgos en común con el simbolismo, el último está más próximo a una poesía de corte coloquial, sin que por ello deje de demostrar algún rasgo propio de las técnicas empleadas en la primera parte, como si esa tácita toma de conciencia de la fugacidad de las cosas hubiera repercutido también en la idea que se tenía de la

¹⁰⁴ Ver el poema del mismo título, ya comentado, con el que el presente guarda ciertas similitudes.

poesía. Quizás en este último punto radique la principal aportación de “Los días y el trabajo”, en cuanto tentativa por parte de Gil de Biedma de elaborar una poética. De acuerdo con esta propuesta, a la hora de formular los temas mayormente asociados con la identidad del yo lírico (los paraísos perdidos de la infancia, la primera adolescencia y la vida de campo), el poeta se inclina a favor de ciertas técnicas de corte simbolista, mientras que en los poemas en los que centra su atención en una crítica del entorno inmediato utiliza recursos más bien característicos de la poesía social.

AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS¹⁰⁵

“Ampliación de estudios” es un poema que, debido a su singularidad, ocupa un lugar privilegiado ya no sólo en *Compañeros de viaje*, sino en *Las personas del verbo*. Entre los puntos que le confieren dichas peculiaridades, puede mencionarse, en primer lugar, que se trata de una retrospectiva crítica de ciertos pasajes de la adolescencia del narrador y del espacio en que aquéllos se desarrollaron. En segundo término, representa una revisión tan exhaustiva como mordaz de varios poemas escritos con anterioridad por Jaime Gil de Biedma, y en los que ya se había tratado el tema de la adolescencia.¹⁰⁶ Por otra parte, el poema constituye una especie de síntesis de varios de los recursos retóricos empleados en el libro del que forma parte y de los cuales destacan, entre algunos otros, tanto la intratextualidad como la intertextualidad. Estos tres elementos se encuentran tan bien

¹⁰⁵ “Ampliación de estudios” está constituido por 50 versos polimétricos agrupados en cinco estrofas de siete, nueve, diez, dieciséis y ocho versos, respectivamente. En lo referente a la métrica empleada, se observa el predominio de los alejandrinos (12 versos), que son seguidos en frecuencia por los endecasílabos y los tridecasílabos (nueve versos en cada caso), los heptasílabos (ocho versos), los eneasílabos (cuatro versos), los decasílabos (tres versos), los dodecasílabos y los hexadecasílabos (dos versos, respectivamente) y un verso pentadecasílabo.

¹⁰⁶ En las págs. 119-120 de su extenso estudio *La poesía de Jaime Gil de Biedma, op. cit.*, Pere Rovira apunta la posibilidad de que “Ampliación de estudios” represente una reformulación irónica de la problemática expuesta en “Las afueras”. Aunque resulta muy interesante esta observación, Rovira no profundiza al respecto. En lo que a mi tesis respecta, se abunda en este punto al comentar la relación existente entre éste y algunos de los poemas que integran *Compañeros de viaje*.

balanceados que resulta difícil referirse a uno de ellos sin tomar en cuenta la presencia de los otros dos. También creo pertinente comentar que, como en otros casos ya señalados, se trata de un poema escasamente atendido por la crítica, pese a la trascendencia que tiene dentro de la obra de Gil de Biedma.

Una forma de dilucidar, en la medida de lo posible, la complejidad de “Ampliación de estudios”, consiste en considerarlo como un poema en el que se desarrolla el tema de la adolescencia de un personaje. Al mismo tiempo, es un texto cargado de alusiones a otros poemas de *Compañeros de viaje* en los que se desarrolla el mismo tema. De hecho, en los versos de este nuevo poema se establece un diálogo que nos permite encontrar una posible solución al doble enigma que representa “Las afueras”; es decir, por un lado, nos ayuda a explicar el desdén con que Gil de Biedma se refirió posteriormente a esta serie de poemas y, por otro, nos permite comprender el papel que dicho ciclo cumple dentro del tratamiento del tema de la adolescencia por parte del poeta. Así, mis comentarios se basarán en estos dos aspectos, a la vez que tratarán de entablar un diálogo más preciso con los versos de otros autores que se hallan incrustados, parafraseados o traducidos en diversos momentos del poema.

El primer elemento que me anima a ver en este poema una revisión crítica de determinados momentos de la producción poética de Jaime Gil de Biedma es su fecha de composición: de acuerdo con la cronología propuesta por Shirley Mangini,¹⁰⁷ “Ampliación de estudios” fue escrito en 1958, al menos dos años después de la última referencia a cualquier poema de “Las afueras”, ya sea en el *Diario del artista seriamente enfermo* o en el libro de Mangini. De esta forma, en 1958, el autor ya habría tenido tiempo suficiente

¹⁰⁷ Shirley Mangini González, *Gil de Biedma, op. cit.*, p. 208. Mangini sitúa la redacción de otros dos poemas por estas mismas fechas: “Noches del mes de junio” y “Las grandes esperanzas”.

para tomar distancia crítica frente a un proyecto que lo mantuvo ocupado durante al menos cinco años. Otro elemento que apoya mi hipótesis se halla en el mismo título del poema: ¿qué es lo que se puede entender por “ampliación de estudios”? En primer lugar, creo que con la primera parte del título se alude al hecho de reproducir “algo” en tamaño mayor que el original. A partir de esta consideración, el lector se preguntará cuál sería ese original, lo que, dicho de otra manera, queda expresado en la siguiente pregunta: ¿en qué otros poemas de *Compañeros de viaje* habría tocado Gil de Biedma el tema de la adolescencia? Exceptuando “Las afueras” y “Noches del mes de junio”, todos los otros poemas que evocan el pasado se centran en la infancia. En lo que se refiere al segundo sustantivo del título, vemos que en él se habla de “estudios”, término que resulta un tanto enigmático, pese a su aparente sencillez. Si, dentro de las varias acepciones de esta palabra, se le considera como el conjunto de materias que se estudian para obtener cierta titulación, se infiere que, en sentido figurado y en cierta medida, alude a un proceso de reflexión, referente a la última etapa de la vida estudiantil del narrador del poema. Aunque válida, esta acepción no resulta suficiente del todo, por lo cual es necesario considerar una más: el esfuerzo aplicado por el entendimiento para conocer alguna cosa; es decir, la obra en la que un autor estudia y dilucida una cuestión, que incluso puede extender su significado al boceto preparatorio para una obra artística. Si se reúne estas acepciones, es posible observar que el título del poema se refiere a la reproducción, entendida como reflexión y profundización, de una serie de bocetos, que muy probablemente pueden ser “Las afueras” y “Noches del mes de junio”,¹⁰⁸ con el objeto de conocer y dilucidar una cuestión determinada: la adolescencia.

¹⁰⁸ Vistos en su conjunto, no deja de ser curioso que tanto “Ampliación de estudios” como “Noches del mes de junio” hayan sido redactados en el mismo año. ¿Podría suponerse que, una vez

Una vez realizada esta observación, quisiera señalar otro aspecto que considero muy importante para comprender la estructura general del poema: la presencia de dos extensas digresiones,¹⁰⁹ cuyo objetivo principal sería acercar el pensamiento del narrador al fluir mismo de la conciencia. Con esto quiero decir que, en algunas partes de “Ampliación de estudios”, el poeta pretende crear un simulacro del proceso mismo del pensar. Esto resulta perceptible desde la primera sección del poema, donde el narrador habla del mundo en que vivió su adolescencia: entre la referencia inicial a un sitio determinado, “En la vieja ciudad”, y la continuación de la idea principal, “allí precisamente viví...”, hay seis versos que, en apariencia, no tienen una relación directa con la idea que el poeta propone exponer, pero que forman parte de una serie de resonancias vitales para la configuración del ambiente en que se ubica el resto de las reflexiones. Veamos con detalle el contenido de esta primera sección del poema.

Los dos primeros versos: “En la vieja ciudad / llena de niños góticos”, se encargan de precisar, por principio de cuentas, el escenario y los personajes principales del poema. Aunque en su estudio biográfico acerca de Gil de Biedma, Miguel Dalmau propone que el sitio en el cual se desarrolla “Ampliación de estudios” es Salamanca,¹¹⁰ creo que no es necesario conocer el sitio preciso en que suceden los hechos descritos. Lo que sí es importante destacar es la presencia de cierta intención lúdica, evidente en el paralelismo existente entre los sintagmas “vieja ciudad” y “niños góticos” puesto que, en ambos casos, los adjetivos, además de remitir a una idea de antigüedad, establecen un nexo muy fuerte entre la ciudad y sus habitantes, lo que les confiere ciertas características del entorno y los

terminado el segundo poema, se le impuso inevitablemente al poeta una comparación de éste con “Las afueras”, que lo llevó, a su vez, a componer “Ampliación de estudios”?

¹⁰⁹ Como se verá en el desarrollo de mis comentarios, la primera abarca los vv. 1-7 y la segunda, los vv. 35-45.

¹¹⁰ Véase Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma, op. cit.*, pp. 111-112.

transforma en verdaderos personajes del lugar. También es necesario mencionar el significado de la expresión “niños góticos”, empleada, según el DRAE, para referirse a los jóvenes presuntuosos e insustanciales,¹¹¹ con lo cual, la crítica a cierto sector socio-económico queda patente desde el inicio del poema.

Por su parte, la aliteración e-a subraya aún más la percepción que se tiene de la ciudad como algo anticuado (“vieja” y “llena”; es decir, plena de antigüedad), con lo que la localidad “rebose” su antigüedad, al mismo tiempo que la presencia de los “niños góticos” la *llena* de actividad; es decir, se trata de una ciudad tan vieja como llena de vida. La descripción del escenario avanza en profundidad con los versos: “en donde diminutas / confiterías peregrinas / ejercen el oficio de placer furtivo”. Si en la parte anterior encontramos el binomio “ciudad” / “niños”, aquí se advierte una nueva fusión cuando se menciona las “confiterías peregrinas” (donde la aliteración i-a tiende, en parte, a auxiliar este objetivo), en lo que constituye una evidente prosopopeya, que es a la vez una perífrasis, para aludir a la prostitución llevada a cabo en ese sector de la ciudad. Se trata, también, de una frase que, pese a carecer de verbos, ofrece un dinamismo inusitado, conseguido, en mi opinión, por la mezcla de diversos metros, por la preponderancia de palabras graves, por la repetición de los fonemas i y e, y por el empleo del adjetivo “furtivo” al final de la construcción gramatical que, en conjunto, proporcionan un ritmo más veloz y hasta cierto punto opuesto al de la frase anterior.

Con la oración: “y se bebe cerveza en lugares sagrados / por el uso del tiempo” el poema deja las impresiones visuales para ocuparse de lo que percibe el sentido del gusto. En el contexto hasta ahora presentado, beber cerveza no es un acto inusual. La parte “fuerte” de estos versos la constituye el hecho de que se beba en lugares sagrados, puesto

¹¹¹ s.v. “niño”.

que el adjetivo tiene una gran carga semántica, que indica un profundo respeto. El encabalgamiento deja lugar a la sorpresa que este hecho provoca; al suspender el sentido de la frase, se busca sugerir un efecto, el suspenso, que queda aclarado por el siguiente verso: “por el uso del tiempo”, lo cual lleva a la pregunta: los sitios a los que se refiere, ¿son sagrados en un sentido religioso o se pretende aludir a que la frecuentación de determinados lugares y las actividades en ellos realizadas le darían ese *status* dentro de una mitología particular? Además, la continuación de la frase trastoca la sorpresa inicial, creada por el empleo del adjetivo “sagrados” y le otorga una connotación lúdica a la frase, con lo que la segunda respuesta al interrogante planteado parece ser la más probable. La agradable sensación producida por el hecho de beber cerveza es retomada, y sustancialmente modificada, a partir de la siguiente oración: “aunque quizá es más dulce / pasearse a lo largo del río”, donde el adjetivo se emplea en sentido figurado para describir una sensación todavía más agradable que aquella otra asociada con el consumo de la cerveza. Dentro de esta última frase destaca la combinación vocálica a-e-a en las palabras “aunque quizá es más [...] pasearse a [...]”, que suscitan una noción de vagabundeo, asociado, a su vez, con lo placentero que resulta el entorno descrito en esta primera digresión, en la cual destaca, justamente, el rubro del placer, ya sea el de las “diminutas confiterías peregrinas”, el de beber cerveza o el pasear “a lo largo del río”.

De esta manera, en la primera estrofa se alude a la adolescencia y a su entorno agradable. Es en este ambiente en el que, según señala el narrador, transcurrió una parte de su vida: “allí precisamente viví los meses últimos / en mi vida de joven sin trabajo / y con algún dinero”; es decir, la vida placentera anteriormente descrita se asocia con tres factores principales: la juventud, el tiempo libre y la despreocupación económica, los cuales fijan algunas características del narrador, sobre todo en lo que se refiere a su extracción social

pues, evidentemente, estas reflexiones son las de un joven de clase acomodada. Por alguna razón, esta forma de vida fue interrumpida, puesto que se trata de “los meses últimos” de un periodo de vida. Creo que con esta frase se hace una ligera referencia al paso del tiempo: el adverbio “allí” indica cierta lejanía espacial ante los elementos descritos, mientras que el verbo vivir, en pretérito, se refiere a una unidad de tiempo ya concluida. Así, implícitamente se remite a una distancia espacio-temporal (hasta este momento, el lector se entera de que la descripción inicial forma parte de un tiempo pasado) que es el punto inicial de otra faceta del poema: la reflexión crítica.

¿Cómo inicia dicha reflexión? El poema continúa: “Puede que un día cuente / *quel lait pur, que de soins* y cuántos sacrificios / me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios”. La reflexión comienza a ser implícita en la frase inicial, en la que se esboza la posibilidad de que alguna vez el narrador pueda llegar a hablar de algo: especificar qué leche pura, cuántos cuidados y cuántos sacrificios lo han llevado a aceptar (en la doble acepción de aceptar voluntariamente lo que se da y en la de admitir determinadas condiciones y comprometerse a cumplirlas), en dos ocasiones, a unos progenitores *favorables*. Las referencias a la leche, a los cuidados y a los sacrificios aluden a la infancia; es decir, en este contexto, es probable que el narrador del poema se decida, algún día, a hablar de su infancia.

De esta enumeración sobresale la utilización de versos franceses. ¿Por qué precisamente en francés? La respuesta radica en que estos versos provienen del poema I, “Ce siècle avait deux ans” (vv. 15-18), de “Les feuilles d’automne”, de Victor Hugo, en el que se evoca la infancia. Además, tanto la parte inicial, “puede que un día cuente”, como la siguiente, “me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios”, son, respectivamente, una traducción y una paráfrasis del mismo poema de Victor Hugo: “Je vous dirai peut-être

quelque jour / Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour, / Prodigés pour ma vie en naissant condamnée, / M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée".¹¹² La alusión al poema de Victor Hugo tiene una intención paródica: si bien los dos poemas comparten la posibilidad de contar algún día una historia, la referencia a una “filiación duplicada” difiere en ambos casos. En el poema francés, se debe al amor materno. En el caso de “Ampliación de estudios”, hasta el momento no se había hecho mención de ninguno de los padres y sí, en cambio, a una vida de ocio y placer, al amparo de cierta solvencia económica. De esta forma, el hecho de reconocer ser “hijo dos veces de unos padres propicios” conlleva, en gran medida, el siguiente significado de aceptación: el destino, por decirlo de alguna manera, “decide” el seno de la familia en la cual ha de nacer cualquier individuo; posteriormente, ese mismo individuo podrá aceptar o rechazar su pertenencia a un núcleo familiar determinado; de este último hecho depende ese ser “hijo dos veces”.

En otro orden de cosas, en esta sección del poema sobresale la rima entre “sacrificios” y “propicios”, donde los primeros están referidos a las “dificultades” vividas durante los primeros años de vida, implícitamente bajo la tutela paterna, lo que, gracias a la rima, confiere esta característica tanto a los padres como a la infancia, con lo cual se subraya el tinte sarcástico que pudiera tener la referencia a lo que he llamado “filiación duplicada”.

Siguiendo con el poema, la capacidad crítica del narrador lo lleva a decidir cortar, quizás momentáneamente, con la posibilidad de contar algo relacionado con su infancia, ya que está consciente de que “ésa es otra historia”, lo cual remite, en cierta medida, a otros

¹¹² Cito por Victor Hugo, *Oeuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, Paris, 1964, p. 717.

poemas, ya sea de *Compañeros de viaje* o de *Las personas del verbo*. También, el empleo de esta frase se encarga de recordarle al lector que se halla atestiguando la configuración de un proceso mental. Así, teniendo en cuenta lo anterior, el narrador opta por otra vía: “voy a hablaros / del producto acabado, / es decir: servidor, / tal y como he sido en aquel tiempo”.

“Voy a hablaros” es un verso bastante significativo. En la introducción a mis comentarios, señalé cómo en este poema se anuncia un discurso, que luego se lleva a cabo. Aunque este “voy a hablaros” pudiera contradecir mi propuesta,¹¹³ creo que la refuerza, a la vez que le otorga una dimensión mayor a este transcurso reflexivo. En primer lugar, destaca el empleo del verbo “hablar”, en lugar de “contar”, por ejemplo, o “narrar” o incluso “escribir”. En mi opinión, “hablar” tiene un sentido más informal que cualquiera de las otras posibilidades y permite la utilización de recursos tales como la extensa digresión inicial, la diversidad de pies métricos, el encabalgamiento y la división de un verso en dos líneas, ya que todos ellos llevarían la intención inicial de reproducir el proceso seguido por el pensamiento en su afán evocativo, a la vez que auxiliarían el intento de imitar el ritmo de la lengua hablada. Por otra parte, al emplear el objeto indirecto, se alude por vez primera a la presencia de un público, invisible hasta el momento. Como ha sucedido ya en otros poemas de *Compañeros de viaje*, el narrador se encuentra ante una concurrencia, ante un posible grupo de amigos, a quienes les habla de ciertos episodios de su vida. De esta forma, se puede afirmar que no es el yo el eje de la narración, sino la historia en sí. Además, la separación gráfica de un endecasílabo del cual la oración “voy a hablaros” forma parte, atrae la atención sobre el discurso hablado: “Ampliación de estudios” no es tanto un poema que se lee, como un poema que se dice; es decir, es narrado ante una audiencia.

¹¹³ La contradicción podría presentarse al pensar que, como el narrador dialoga con otras personas, es más importante el proceso de la conversación que el de presentar el desarrollo de un proceso mental. Sin embargo, creo que es válido que uno contenga al otro.

Continuando con la estrofa, nos enteramos del tema del que va a hablar el narrador: “del producto acabado, / es decir: servidor,¹¹⁴ / tal y como he sido en aquel tiempo [el de los meses últimos en su vida de joven sin dinero]”, de lo cual se infiere que el narrador ha decidido hablar de su adolescencia. En esta frase destaca el empleo del adjetivo “acabado” (es decir, completo, consumido), atribuido al “servidor”, al yo, al que se evoca no en cualquier tiempo, sino en el marco explícito de la adolescencia: la concepción que tiene el yo acerca de su juventud es la de un capítulo concluido y, mientras que ya ha esbozado la posibilidad de contar, alguna vez, algún episodio referido a su infancia, anuncia aquí que se centrará en sus mocedades. Por su parte, la frase “tal y como he sido en aquel tiempo” alude a un distanciamiento temporal que al mismo tiempo sería crítico, por lo cual, estas últimas cuatro líneas conducen al verdadero argumento del poema: la narración crítico-retrospectiva de algunos capítulos de la adolescencia del narrador. También, dentro de la totalidad que representa *Compañeros de viaje*, establece la idea de querer terminar, de una vez y para siempre, con el tema de la juventud.

El poema prosigue con un interrogante que tiene una connotación de *captatio benevolentiae*: “¿Os ha ocurrido a veces, / de noche sobre todo, cuando consideráis / vuestro estado y pensáis en los años vividos, / sobresaltaros de lo poco que importan?” Es decir, desde la perspectiva del yo lírico del poema, algunas veces, durante la noche, viene a la memoria del narrador el tiempo pasado que, en su percepción actual cuenta con un valor tan minimizado que produce cierta alteración anímica. Sobresale aquí el empleo del dativo “os”, en alusión a la audiencia invisible que, en primera instancia, es la receptora del poema y a la que ya se ha dirigido con anterioridad a propósito del “voy a hablaros”. Creo que, por un lado, la intención principal de este recurso es buscar, ya sea la complicidad o una

¹¹⁴ En las ediciones posteriores del poema, este “servidor” es cambiado por “yo”.

experiencia similar entre los escuchas. Por otra parte, la referencia a la noche no deja de ser intrigante, sobre todo si se toma en cuenta que en seis de los doce poemas que integran “Las afueras”, el escenario es nocturno, como también sucede en “Noches del mes de junio”.

En sus notas a este poema,¹¹⁵ Dionisio Cañas señala la resonancia de Garcilaso en la frase “cuando consideráis vuestro estado”, que remite al inicio del Soneto I de este autor: “Cuando me paro a contemplar mi ‘stado”. Como sucede a menudo con observaciones de esta índole, el señalamiento se limita a registrar esta coincidencia. ¿Qué sucede si se avanza un poco más en la lectura? La continuación del soneto de Garcilaso puede llegar a ser bastante reveladora de la percepción que el mismo narrador del poema tiene hacia los años vividos: “Cuando me paro a contemplar mi ‘stado / y a ver los passos por dó m’han traýdo, / hallo, según por do anduve perdido, / que a mayor mal pudiera aver llegado;”.¹¹⁶ Creo que con este primer cuarteto hay material suficiente para entender mejor el sentido del guiño que se hace al soneto garcilasiano: al remitirnos a este verso, el narrador de “Ampliación de estudios” también insinúa una crítica implícita a su adolescencia. En ambos casos el narrador, hablando desde una edad más madura, reconoce, conforme va tomando conciencia de los años vividos, que su primera juventud se había caracterizado por cierto extravío. Así, el sobresalto producido por lo poco que importan los años vividos, esto es, el periodo de la adolescencia, no resulta tan extraño; antes bien, abre el camino y justifica el desarrollo de las ulteriores indagaciones del narrador del poema.

“Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos, / y las vacilaciones en las horas de insomnio / no carecen de un cierto interés retrospectivo / tal vez sentimental”. En esta parte,

¹¹⁵ Véase Jaime Gil de Biedma, *Volver, op. cit.*, p. 140.

¹¹⁶ Sigo la versión propuesta por Elías L. Rivers en su edición de Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Castalia, Madrid, 1974, p. 66.

destaca la enumeración de sustantivos, que es más importante de lo que pudiera parecer a simple vista: las “equivocaciones”, los “aciertos” y las “vacilaciones”, mediante el empleo de la frase adjetival “lo mismo”, adquieren una valoración similar, aunque no deja de llamar la atención el orden en que son presentados, puesto que por su disposición, sugieren que los errores de la adolescencia fueron más numerosos que los aciertos, que hábilmente se presentan enmarcados por comas con función parentética. También, colocar en el mismo verso las “equivocaciones” y los “aciertos” permite un grado mayor de confrontación entre ambos términos, como si se pretendiera establecer un balance entre diversas acciones, valoradas ya sea positiva o negativamente. Este mismo equilibrio llega a un grado mayor de reflexión y análisis al incluir las vacilaciones como punto de unión entre las otras dos acciones. Dicho de otra manera, la perspectiva actual del narrador con respecto a su adolescencia queda enmarcada por la gran lucidez crítica que emplea al ocuparse de diversas actitudes adolescentes, que no son precisadas, como si fuera algo que se quisiera olvidar a toda costa.

A su vez, esas acciones se relacionan con “las horas de insomnio”, situación que remite al lector, ya no sólo de este poema sino de *Compañeros de viaje* en su conjunto, a la serie de “Las afueras” lo mismo que a “Noches del mes de junio”,¹¹⁷ textos en los que la temática adolescente fue tratada de manera directa y en los que las noches de insomnio forman parte de un determinado estado anímico, alrededor del cual se construyen los poemas en cuestión. La apreciación actual que el narrador tiene tanto de las vacilaciones como de las noches sin dormir es un tanto severa y hasta sarcástica. Y es que, si bien confiesa que “no carecen de un cierto interés retrospectivo / tal vez sentimental”, este

¹¹⁷ Quizás consciente de esta especie de ambigüedad, versos más adelante, vv. 30-45, el narrador parece aludir más directamente a “Las afueras”, dejando de lado cualquier posible referencia a “Noches del mes de junio”.

interés parecería radicar en la intención que tiene el narrador de tomar estos hechos como punto de partida para otra clase de proyecto, que no es siquiera aludido en el poema, a la vez que insinúa cierta insatisfacción con algunos aspectos de esa etapa de su vida.

El resto de esta estrofa continúa en la línea de expresar una idea de insatisfacción o incluso de arrepentimiento: “pero la acción / el verdadero argumento de la historia, / uno cae en la cuenta de que fue muy distinto”, ya que asigna mayor importancia a las equivocaciones y vacilaciones juveniles, a la vez que menciona, de manera más explícita, el sentimiento de insatisfacción en cuanto a la adolescencia se refiere. A su vez, la sensación de haberse equivocado adquiere una nueva dimensión, ya que el narrador parece distinguir aquí entre lo que hizo y lo que pudo, o debió, haber hecho para ceñirse a lo que considera como “el verdadero argumento de la historia”, con lo cual se estaría refiriendo al conflicto entre una actitud actual, que corresponde a la visión crítica del propio narrador, convertido ya en persona adulta, y el pasado adolescente, carente de seriedad y de compromiso, que es sometido a juicio. Finalmente, siguiendo el hilo del diálogo que este poema establece con otros momentos de la obra de Gil de Biedma, es pertinente señalar que el verso “el verdadero argumento de la historia” prefigura el final del poema “No volveré a ser joven” (que constituye, en buena medida, una reflexión crítica posterior acerca de la juventud): “envejecer, morir, / es el único argumento de la obra”. En conjunto, la perspectiva que ofrece esta estrofa, es la de una percepción un tanto negativa de la adolescencia, de la que se critica cierta ingenuidad, aludida con la misma valoración que se le otorga a las equivocaciones, los aciertos y las vacilaciones.

A partir de esa óptica, se explica la siguiente parte del poema: “Así de aquellos meses, / que viví en una crisis de expectación heroica, / me queda sobre todo la conciencia / de una pequeña falsificación”; es decir, la suma de “los meses últimos” en la “vida de joven

sin trabajo” del narrador desemboca en la toma de conciencia de una corrupción de los hechos. Sin embargo, también señala que durante ese tiempo vivió momentos decisivos ante la espera de algo. Creo que el adjetivo “heroica” tiene una finalidad completamente irónica, puesto que dicha espera no tendría nada de hazaña o de acto virtuoso, ya que, atendiendo la perspectiva actual del narrador, ese periodo habría estado caracterizado tanto por la ingenuidad como por la intrascendencia de cualquier acción realizada. Pese a la visión predominantemente negativa que tiene, no deja de reconocerse implícitamente que gracias a esa crisis se reunieron diversos elementos que permitieron el surgimiento de la conciencia que dio lugar, a su vez, al reconocimiento pleno de haber realizado “una pequeña falsificación”. ¿Por qué “pequeña”? En mi opinión, el calificativo busca reforzar la ironía iniciada con la “crisis de expectación heroica”, puesto que a partir de la inclusión de ese adjetivo conviene preguntarse si habría que leer el adjetivo “pequeña” al pie de la letra. La percepción negativa que tiene el narrador con respecto a su adolescencia termina por ser aceptada en su totalidad y a ésta hay que sumarle ahora el sarcasmo dirigido hacia su propia persona. A su vez, creo que también se trata de otra referencia negativa a “Las afueras”, que serían consideradas ya más claramente como un tema impostado.

Acto seguido, el narrador recurre una vez más al empleo de una digresión extensa: entre el “y si recuerdo ahora” con que inicia este otro momento del poema y el “si ahora recuerdo” que continuaría con la idea que no fue desarrollada, hay once versos. Por un lado, la frase inicial sirve como una especie de conectivo con la parte anterior, a la vez que da la falsa idea de que seguirá profundizando el tema; y aunque esos once versos ayudan a configurar el ambiente evocativo (así como con anterioridad lo hicieron las líneas del principio), es evidente que constituyen una desviación del tema hasta ahora tratado. ¿Por qué aspectos está constituida dicha digresión? ¿Cuál es su objetivo? Al final de los once

versos, el narrador continuará con la idea principal; gramaticalmente, eso está constituido por una oración “yo recuerdo” que va seguida del complemento de objeto directo: “esa efusión imprevista...”. Así, la parte que integra la digresión está constituida por diversos tipos de complementos circunstanciales.

Atendiendo este señalamiento, dentro de la digresión hay que localizar las circunstancias que muy probablemente pudieron haber sido el detonador de esta evocación crítica. De esta manera, conviene preguntarse en qué circunstancias es que se presentan dichos recuerdos. La respuesta parece ser ésta: “en las mañanas de cristales lívidos, / justamente después de que la niebla / rezagada empezase a ceder...”. Es decir, el ahora habría estado enmarcado por amaneceres en los que los vidrios de las ventanas parecían desvaídos; este periodo del día es precisado aún más, puesto que se menciona que es el momento en el que la niebla se empieza a levantar. La connotación de esta parte es muy significativa y, a mi juicio, revela el inicio de otro nivel de conciencia, aludido por el día que nace, la niebla que cede y los cristales lívidos, ya que todos estos elementos comparten el mismo significado de las tinieblas, o la confusión, que ceden ante la luz y la claridad. La imagen de los cristales pálidos es fundamental, a mi juicio, por dos motivos: primero, porque los vidrios constituyen una especie de frontera “visual” entre el narrador y su entorno; los cristales, naturalmente transparentes, parecerían transparentarse aún más al levantarse la niebla; y, en segundo lugar, representan el estado de percepción en que se encuentra el narrador, quien, paulatinamente ha adquirido un grado mayor de lucidez.

Otro aspecto que conviene destacar es el empleo del pretérito del subjuntivo, utilizado para referirse a la acción desarrollada por la niebla, que muestra el hecho en su transcurrir, como una acción presente, similar a lo que ocurre con los pensamientos del narrador del poema. A su vez, el empleo de este tiempo y modo verbales marca una

distinción, tan imperceptible como importante, entre esta acción —que tiene cierto tinte de irrealidad (debida al subjuntivo) e incluso de atemporalidad (ya que se encuentra en correspondencia con el “ahora” que indica tiempo presente)— y la siguiente, enmarcada por el empleo del modo indicativo, ya que debido a la ambigüedad de este tiempo verbal puede tratarse de una situación que continúa desarrollándose en el presente, mientras que la inmediatamente posterior se da por concluida en el tiempo del relato.

Veámoslo con detalle: “cuando las nubes / iban quedándose hacia el valle, / junto a la vía férrea, / y el gorgoteo de la alcantarilla / despertaba a los pájaros en el jardín, / y yo me asomaba para ver a lo lejos / la ciudad, sintiendo todavía / la irritación y el frío de la noche / gastada en no dormir”. En mi opinión, estos versos corresponden por un lado, a una percepción del pasado; concretamente, a los meses últimos que han venido siendo descritos hasta aquí. Se trata, también, de una apreciación del tiempo pasado como algo movedizo, indicado inicialmente por las nubes en movimiento hacia el valle, aunque el empleo tanto del gerundio como del pretérito imperfecto del indicativo indican, además del movimiento, la recurrencia del acto de despertar y asomarse. Creo que, en esta parte, el narrador no hace otra cosa que presentar el escenario por el que estuvo rodeada su “crisis de expectación heroica”. En todo caso lo más sobresaliente de esta sección es la referencia al eliotiano “And you heard the sparrows in the gutters”, tercer poema de los “Preludes”,¹¹⁸ ligera y significativamente modificado, ya que la referencia a la alcantarilla centra la percepción no tanto en la vida del campo como en la de la vieja ciudad.¹¹⁹ La alusión al poema de Eliot

¹¹⁸ Sigo la versión ofrecida en T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, *op. cit.*, pp. 13-15. Esta alusión también ha sido registrada por Cañas (*loc. cit.*).

¹¹⁹ A su vez, esto alude al conflicto que se ha presentado en otros poemas en los que la vida de campo estaría más asociada con una niñez vivida en una especie de paraíso, mientras que, en la ciudad, estaría relacionada, de una manera más real que edénica, con la adolescencia y con la vida adulta.

nos remite, más precisamente, al ambiente de este preludio, semánticamente relacionado con los bocetos a que alude el título “Ampliación de estudios”. Porque los “Preludes” coinciden con “Ampliación de estudios” en la descripción del amanecer, luego de experimentar “the night revealing / The thousand sordid images / Of which your soul was constituted; / They flickered against the ceiling” (que funciona también como una especie de glosa para la estrofa anterior del poema de Gil de Biedma). Eliot continúa su descripción con: “And when all the world came back / And the light crept up between the shutters / And you heard the sparrows in the gutters, / You had such a vision of the street / As the street hardly understands”, de la cual los versos “y el gorgoteo de la alcantarilla / despertaba los pájaros en el jardín, / y yo me asomaba para ver a lo lejos / la ciudad, sintiendo todavía / la irritación y el frío de la noche / gastada en no dormir” se convierten en una *ampliación*. Al mismo tiempo los versos citados de Eliot ofrecen una posible explicación de dicha visión de la calle, que se presenta como una imagen del mundo exterior, al que el narrador difícilmente comprende. Puestos en relación con los otros momentos del poema, estos versos constituyen una reiteración más del sentimiento surgido de la insatisfacción que siente la voz narradora ante su incapacidad de ver más a fondo en el asunto de la propia juventud, al tiempo que insinúa la posibilidad de que haya sido su propia vida desordenada la que le impidió ver, o entender, mejor las cosas. Viene luego la separación en dos líneas de un verso alejandrino, lo que, gráficamente, centra la atención en el “si ahora recuerdo”, que es, además, la parte final de la estrofa anterior. Esta división trataría de subrayar la importancia de los recuerdos, como si el narrador estuviera consciente de haberse desviado de su objetivo original.

Después de esta extensa digresión, el hilo conductor del poema es retomado y el lector finalmente puede saber qué es lo que se recuerda: “esa efusión imprevista, esa

imperiosa / revelación de otro sentido posible, más profundo / que la injusticia o el dolor, esa tranquilidad / de absolución, que yo sentía entonces”. Se puede observar que los recuerdos de la adolescencia, al ser percibidos por el narrador adulto, son sometidos, de nueva cuenta, a una severa revisión crítica. En esta frase, los recuerdos están representados por los sustantivos (“efusión”, “revelación” y “tranquilidad”), mientras que la revisión crítica a la que son sometidos descansa en los adjetivos (“imprevista”, “imperiosa”). Cada uno de estos sustantivos se relaciona con los recuerdos, que son contemplados desde diferentes perspectivas, razón por la cual el narrador recurre a la triple repetición del demostrativo “esa”, que tendría la intención de señalar la cercanía de los recuerdos, que facilitaría, a su vez, en gran medida el proceso de evaluación crítica a que es sometido el recuerdo de la adolescencia. Ambos aspectos (sustantivación y adjetivación) convergen en la frase final, referente al yo actual contrapuesto a todo lo que sentía entonces.

Al confrontar cada sustantivo con su adjetivo correspondiente, surge una serie de interrogantes: ¿por qué la efusión es imprevista?, ¿en qué radica que la revelación sea imperiosa?, ¿por qué la tranquilidad experimentada tendría ese tinte absolutorio? Buscando una mayor claridad en mi exposición, trataré de responder ahora la primera y la tercera preguntas, postergando momentáneamente la explicación de la segunda, cuya complejidad estructural hace necesario que se comente por separado. La efusión, entendida como una alegría expandida, es imprevista, carente de cualquier indicio o, todavía más, de cualquier justificación. ¿Cómo se podría hablar de efusión en medio de una época intrascendente, dominada por equivocaciones y vacilaciones? Es decir, ¿cómo aludir a la alegría en medio de la injusticia y el dolor latentes en el contexto social? El que dicha efusión sea “imprevista”, está profundamente relacionado con la conciencia de la “pequeña falsificación” ya referida. Así, se trata de un sentimiento no sólo injustificado, sino también

algo falso. Además, está presente “esa tranquilidad de absolución”; es decir, al darse por libre de algún cargo u obligación, el narrador se sentía en paz consigo mismo. Aunque se cuida muy bien de no insinuar siquiera en qué consistirían, ya fueran el compromiso o el deber, y creo que con esto alude a la falta de compromiso social que caracterizaría tanto a la adolescencia del narrador como a los poemas de *Compañeros de viaje* en que se aborda ese tema. Dicho de otra manera, el ensimismamiento existencial del narrador habría sido la causa principal de la ausencia de cualquier tipo de compromiso. Considero que estos dos aspectos están en relación muy estrecha con el hecho de haberse dado cuenta de que en cuanto se refiere a “el verdadero argumento de la historia”, la percepción actual del narrador, difiere sustancialmente de la vida del adolescente que fue.

Dentro de esta estructura gramatical, entre la efusión y la tranquilidad, descansa “esa imperiosa / revelación de otro sentido posible, más profundo / que la injusticia o el dolor”; o sea, entre la alegría y la paz habría lugar para el develamiento de una distinta significación virtual de “algo” más allá de la injusticia y el dolor. Aunque ese “algo” no es definido, el lector de este poema intuye que se trata de un aspecto muy distinto a la problemática de una adolescencia ensimismada, que ha sido el punto que más se ha criticado del tiempo pasado. Desde esta perspectiva, tanto la injusticia como el dolor se referirían principalmente a la “pequeña falsificación” existencial del narrador, quien parece haber llegado a la conclusión de que habría algo más que su propia vida ensimismada y/o carente de compromiso con los demás seres humanos. Así, la conclusión a la que llega el narrador con respecto a su adolescencia es la de una época desperdiciada, cuyo valor, de existir, radica casi exclusivamente en su posible interés sentimental.

Todo lo anterior, se pregunta el narrador, “¿no era sencillamente la gratificación furtiva / del burguesito en rebeldía / que ya sueña con verse / *tel qu'en Lui-même*, por fin,

l'éternité le change?” De esta manera, la pregunta final del poema es de una naturaleza esencialmente retórica, en la cual se termina por aceptar, de una vez por todas, la falsedad (entendida como la ausencia de todo compromiso social) de su vida como adolescente. Destaca aquí el tono sarcástico, conseguido mediante la inclusión del adverbio, la adjetivación, el empleo del diminutivo y la incorporación de un verso de otro poeta.

En ese orden, referirse a lo anteriormente expresado como “sencillamente la gratificación furtiva”, eleva la autocrítica al nivel del auto-sarcasmo. Se trata de un recurso que no había sido empleado, al menos de manera tan obvia, en los poemas previos de *Compañeros de viaje* y que en algunos de los textos posteriores de *Las personas del verbo*, encontrará su expresión más feliz.¹²⁰ El conferirle a la gratificación el *status* de una acción oculta, secreta, y realizada a manera de hurto, conlleva cierta noción de vergüenza ante aquella “crisis de expectación heroica” experimentada por el narrador durante los meses últimos de su adolescencia. Si el sustantivo burgués contiene un significado despectivo, el hecho de que aparezca modificado por el diminutivo subraya aún más dicho significado. En todo caso, no creo equivocarme al advertir aquí una alusión irónica a la pequeña burguesía. Finalmente, al recurrir una vez más al préstamo de un verso ajeno, surge el mismo interrogante que en los casos anteriores: ¿cuál es la intención de fondo? Como ya lo ha señalado la crítica,¹²¹ se trata del primer verso del poema “Le tombeau d’Edgar Poe”, de Mallarmé: “Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change”, y aunque se trata sólo del primer verso, resulta muy significativo que sea uno en el que se canta la gloria de un poeta

¹²⁰ Remito, entre otros, a “El juego de hacer versos”, “En contra de Jaime Gil de Biedma” y “No volveré a ser joven”, como ejemplos de esta observación.

¹²¹ Cañas, *op. cit.*, p. 141.

muerto o, mejor aún, de un poema en el que se realiza un homenaje póstumo.¹²² ¿No es esto una alusión a que el personaje retratado en “Ampliación de estudios” se halla simbólicamente muerto? Contestando afirmativamente este interrogante, ¿no representaría este verso el ajuste final de cuentas con la fase adolescente del personaje Jaime Gil de Biedma?

Como se ha podido observar en este comentario, “Ampliación de estudios” es un poema importante por varios motivos. En primer lugar, destaca la reiterada reflexión crítica hacia la adolescencia del narrador del poema quien, tomando como elementos principales la idea de falsificación e ingenuidad que tiene con respecto a ese periodo de su vida, emplea una actitud entre sarcástica e irónica que, una vez dominada, dará lugar a varios de los mejores poemas de Jaime Gil de Biedma. En segundo término, se pudo observar que la utilización de los versos de otros poetas va más allá de la simple incrustación, ya que al recurrir a esta técnica, el poeta busca, además de entablar un diálogo con momentos varios de la tradición literaria para convertirlos en una especie de eco o glosa para sus propias percepciones, subvertir el significado que tienen dichos versos en su contexto original. En el caso que nos ocupó a lo largo de estas páginas, esta subversión tiene como objetivo principal reforzar el tono sarcástico con que el narrador enjuicia su adolescencia. Otro de los aspectos rescatables es el intento de presentar su historia como un proceso mental, con las vacilaciones y digresiones que esto conlleva.

¹²² Además, siguiendo con la lectura del primer cuarteto del poema de Mallarmé, encontramos los siguientes versos: “Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change, / Le Pòete suscite avec un glaive nu / Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu / Que la Mort triomphait dans cette voix étrange!”, que remiten a su vez al contexto de la cita textual y la paráfrasis que Gil de Biedma hace del poema de Victor Hugo, sobre todo en lo que se refiere al siglo como imagen del tiempo, de una época determinada e incluso, clausurada. Cito por Stéphane Mallarmé, “Le tombeau d’Edgar Poe”, *Oeuvres Complètes*, Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945, p. 189.

LAS GRANDES ESPERANZAS¹²³

“Las grandes esperanzas” es un poema que, en mi opinión, reproduce en gran medida el conflicto entre una generación anterior y sus herederos, en cierta clase social en la España de la posguerra. Se trata de un texto ambiguo en buena medida, en cuanto a la percepción del entorno se refiere, y que, gracias al manejo de la ironía, admite una doble lectura: por un lado, está la exposición de algunos actos impuestos por los mayores, y que constituían un día cualquiera en el entorno de la vida de sus sucesores y, por otro, una crítica socarrona al mismo medio. Debido a que la una encapsula a la otra de una forma tan sutil, esto podría pasar fácilmente desapercibido para un lector no familiarizado con la poesía de Jaime Gil de Biedma; en los siguientes comentarios me interesa observar con detalle cuáles son los recursos que permiten esa doble lectura, así como el análisis de las conclusiones a que llega la voz narradora. Quizás esto quede mejor fundamentado si se recuerda que, en el momento de componer este poema, su autor se identificaba con la poesía de corte social, razón por la cual no sería nada extraño que asumiera aquí más la voz de una generación que la de un personaje individual.

¹²³ Poema constituido por 33 versos, divididos en cuatro estrofas de nueve, siete, seis y once versos de métrica diversa, con predominio de los endecasílabos (13 versos), seguidos por los alejandrinos (6 versos), los heptasílabos (5 versos), los eneasílabos (3 versos), los dodecasílabos y los tridecasílabos (2 en cada caso), un decasílabo y un tetrasílabo.

Antes de comentar el poema en sí, propongo someter a discusión lo siguiente: en su estudio sobre este texto, Pere Rovira anota algo que, desde mi perspectiva, no explica toda la complejidad del poema: para él, en “Las grandes esperanzas” encontramos “a nuestro héroe [el personaje que protagoniza los poemas de Gil de Biedma] integrado a la ‘empresa familiar’”;¹²⁴ es decir, según Rovira, estamos en presencia de un poema en el que se expone “la cotidiana pequeña tragedia laboral del ‘heredero’”.¹²⁵ Aunque hay elementos que, en efecto, apoyan esta interpretación, considero factible hacer otras lecturas distintas, ya que, como se observa en determinados versos del poema, existe un buen número de elementos que potencian el significado, facilitando así una lectura múltiple.

Aunque el título “Las grandes esperanzas” recuerda la novela homónima de Charles Dickens, creo que, en este caso, y a diferencia de otros poemas de Gil de Biedma en los que la alusión remite a un texto en particular, ahora se trata del empleo de una frase lexicalizada más que del diálogo con otra obra literaria. Este sintagma está indefectiblemente relacionado con diversos aspectos que denotan juventud, preparación y una gran dosis de optimismo, basado todo esto en el tiempo y en el dinero que se invierte para que, llegado el momento, las esperanzas depositadas en algo o en alguien lleguen al estado más completo, posible de realización; es decir, en mi opinión, con esto se alude más a un proceso de preparación (el entorno escolar) que a un estado terminal (el ambiente laboral). Dentro de la estructura general del poema, es importante señalar que la frase que conforma el título se repite tres veces más, perteneciendo, dos de ellas, al apartado en que toma la voz “el discurso de los señores solemnes”.¹²⁶ La otra ocasión en que aparece es casi al final del

¹²⁴ Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, p. 278.

¹²⁵ *Loc. cit.*

¹²⁶ Un poco más adelante explico el significado de este sintagma.

poema y, como se verá con detalle, llegado el momento la frase es destituida de gran parte de su carga semántica y se convierte en uno de los elementos de que se vale el narrador para hacer una velada crítica al entorno social. En un sentido más general, la cuádruple repetición de la frase “las grandes esperanzas” tiene como objetivo principal la creación de un recurrente, rutinario e incluso opresivo *leitmotiv*: se tiene enormes expectativas con respecto a alguien.

El poema está constituido por tres partes principales, que se encuentran respectivamente delimitadas por el mismo número de estrofas. La primera de ellas es aquella a la que, basado en su contenido, me referiré como “el discurso de los señores solemnes” (es decir, la voz de la autoridad dentro del poema) y comprende de los versos 1 al 9. La segunda, constituida principalmente por la descripción de la rutina del entorno, abarca los versos 10-22. La última contiene una especie de reflexión, suscitada por las dos estrofas anteriores, y se desarrolla entre los versos 23-33. Sobresale en el poema el empleo del presente del indicativo, que puede tener como finalidad, no sólo referirse a una serie de hechos habituales, rutinarios e incluso monótonos, sino también actualizarlos.

“El discurso de los señores solemnes”, entrecomillado en la primera edición de *Compañeros de viaje*,¹²⁷ se encarga de anunciar y explicitar la expectación que se tiene sobre cierto grupo de personas. El poema arranca con los versos “Las grandes esperanzas están todas / puestas sobre vosotros”. Esto es, comienza por anunciar al sector social en el cual se tiene puesta una serie de enormes expectativas. Hay dos aspectos que resultan muy significativos: el empleo de la preposición “sobre” y la utilización del pronombre “vosotros”. La lógica gramatical indicaría que es mejor usar la preposición “en” que “sobre”, aspecto que lleva al lector a preguntarse ¿por qué “sobre” y no “en”? Aventurando

¹²⁷ En las ediciones posteriores del poema, las comillas son sustituidas por cursivas.

algunas posibilidades, creo conveniente recordar que la primera acepción de “sobre” es “encima de”, con lo cual se estaría sugiriendo que al hacer mención de “las grandes esperanzas”, se alude, también a una carga de tipo social o incluso existencial. Según otra acepción de la palabra, se puede emplear esta preposición con el sentido de algo que se encuentra “cerca de otra cosa, con más altura que ella y dominándola”,¹²⁸ lo que sugiere una relación de poder; es decir, de dominio y superioridad por parte de la voz citada. Una tercera opción que también resulta aceptable es la de considerar el empleo comercial de este término, usado para denotar la persona contra quien se gira una cantidad, o la plaza donde ha de hacerse efectiva, lo que, en el contexto del poema, se refiere al “vosotros”, sobre el que recae dicha expectativa. En resumen, el empleo de la preposición “sobre” se relaciona con la carga que supondría el hecho de ser receptor de las grandes esperanzas, al mismo tiempo que establece una relación de dominio entre la voz abstracta que enuncia esta idea y el “vosotros” a quien se dirige. El mismo pronombre funciona en dos niveles de lectura: en primer término, y en lo que al poema se refiere, se dirige a una serie de personajes aún no explicitados y de los cuales forma parte la voz narradora. En segundo lugar, resulta válido suponer que el pronombre pretende hacer extensiva su función e involucrar a los posibles lectores de “Las grandes esperanzas”. Es decir, por “vosotros” habrá de entenderse que se trata de una palabra que se refiere por igual tanto a los personajes literarios como a los seres reales sobre quienes recae el mensaje del texto.

Al proseguir con la lectura del poema, es posible localizar la única intromisión de la voz narradora en “el discurso de los señores solemnes”, que se encarga de precisar: “eso dicen / los señores solemnes, y también:”. Esta acotación forma parte de lo que métricamente constituye un endecasílabo que, al ser dividido gráficamente en dos

¹²⁸ DRAE, s.v. “sobre”.

secciones, coloca la oración “eso dicen”, luego de un espacio. La función de este recurso, fácilmente perceptible en una lectura en voz alta, aunque no sólo privativa de ella, obligaría a suspenderla, lo cual, contribuye a crear cierta expectación entre los receptores del poema. Otro uso de esta fragmentación consiste en insinuar un *status* de rumor, de algo que flota en el ambiente sin saber el origen preciso, la voz del emisor primero, de “eso” que es dicho por ellos. A la vez, esta fragmentación destaca la importancia de la frase “eso dicen” que, además de cumplir una función explicativa, introduce cierta distancia entre quienes elaboran el discurso dirigido a las grandes esperanzas y el narrador, que resulta ser uno de sus receptores, como si con esto la voz narradora pretendiera sugerir que no está de acuerdo con el discurso de “los señores solemnes”.

El lector familiarizado con la poesía de Gil de Biedma intuye que el adjetivo “solemne” tiene, en este contexto, una connotación decididamente sarcástica.¹²⁹ Esto se ve reforzado por el hecho de que el calificativo es precedido por el sustantivo “señores”, cuyo significado resulta también un tanto ambiguo, pues puede ser tanto una forma respetuosa de dirigirse a alguien, como una expresión de desdén. Así, con esta acotación se pretende marcar una línea divisoria entre el discurso de “los señores solemnes” y la forma en que éste es percibido por una de las personas en las que aquéllos depositan sus expectativas, a la vez que sugiere la posibilidad de dos líneas de lectura para el poema: la literal y la irónica; la lectura seguida por el lector dependerá en gran medida de su capacidad para distinguir este último recurso y en mis comentarios trataré de destacar ambas.

Al continuar con la lectura, vemos que el poema retoma “el discurso de los señores solemnes” con un imperativo: “Tomad”. No existe el menor indicio de que se considere la

¹²⁹ Es en “El arquitrabe” donde por primera vez hace mención de las gentes solemnes. Creo advertir en “Las grandes esperanzas”, particularmente en esta parte, una serie de resonancias del primer poema, principalmente en lo que al tono se refiere.

opinión de las grandes esperanzas. Se trata de un mandato rotundo: reciban y háganse cargo... ¿de qué? “Aquí la escuela y la despensa, sois mayores, / libres de disponer / sin imprudentes / romanticismos, por supuesto”. En la opinión de los señores solemnes, los que encarnan las grandes esperanzas deberán responsabilizarse, a partir de este momento, de la educación y el alimento, puesto que se les considera mayores, y deberán colocar su legado en un orden y en una situación conveniente, eso sí, sin perder contacto con la realidad. También, en esta frase es posible percibir la resonancia de otro poema de Gil de Biedma: “Infancia y confesiones”, en el que la escuela y la despensa se mencionan en el mismo orden¹³⁰ y en donde simbolizan espacios de protección y seguridad dentro del mundo de la infancia. Aunque en este otro poema la frase conserva el mismo sentido, éste es ligeramente modificado, al formar parte de la perspectiva con que los señores solemnes observan a las nuevas generaciones que están a su cargo: “sois mayores” o, “ya están en edad de comenzar a responsabilizarse de ustedes mismos”, de manera que las nociones de protección y seguridad son desplazadas. En lugar de ser depositarios, los que encarnan las grandes esperanzas deberán administrar estos cuidados de la manera que consideren más conveniente pues, junto con las responsabilidades que les corresponden como personas mayores, se les está otorgando cierta libertad de acción. También es importante señalar que se trata de una libertad bastante relativa, puesto que no se les permite incurrir en actos irreflexivos, “románticos”, que no son precisados. Esta característica resulta ser bastante significativa, ya que recuerda el ambiente de poemas anteriores, como “El arquitrabe”, en el que las referencias al entorno histórico-social destacan por la alusión y la ambigüedad. Las frases lexicalizadas (de las que los “imprudentes romanticismos” forman parte), al ser

¹³⁰ “Mi infancia eran recuerdos de una casa / con escuela, despensa y llave en el ropero, / de cuando las familias / acomodadas, / como su nombre indica, / veraneaban infinitamente...”. Para una mayor información al respecto, véase la nota 78 de esta sección.

modificadas, sea por su contexto inmediato dentro del poema, o por su disposición tipográfica, refuerzan esta noción de ambigüedad y contribuyen a enriquecer la ironía.

La referencia a los imprudentes romanticismos no es gratuita: algo hay en el ambiente que lleva a los señores solemnes a decir: “la verdad, que debierais de estar agradecidos”, verso en el que se insinúa que la libertad, relativa, que los mayores otorgan a sus descendientes, es entregada para que los jóvenes se sientan en deuda con ellos. Aunque también es cierto que no se explicita esta falta de correspondencia, se deja lugar a la duda, con el empleo de la construcción “deber de” que, antes que afirmar, denota una simple suposición. Esta ambigüedad, con la que quizás se pretenda inculcar cierto complejo de culpa, es dejada en suspenso, para ser abandonada, mientras que la voz de las personas mayores cambia de tema y retoma el pensamiento inicial, dando lugar a un discurso circular, repetitivo, rutinario y, debido a todo esto, desgastado: “Pero ya veis, nos bastan las grandes esperanzas / y todas están puestas en vosotros”. Al volver al punto del principio, queda flotando una interrogante: ¿en qué consisten las grandes esperanzas? Se sabe que los depositarios de dichas expectativas son los herederos de cierto sistema y también se sabe que la idea de que se esperan grandes cosas de ellos es algo que se les ha estado inculcando reiteradamente, pero, ¿en qué consiste esa esperanza? Al seguir literalmente el discurso de “los señores solemnes”, una respuesta parecería ser que los mayores esperan de las nuevas generaciones que acepten reforzar y mantener el orden en que nacieron y en que fueron criadas. Sin embargo, la misma falta de precisión da lugar a la ambigüedad y este factor proporciona otra respuesta, tan válida como la anterior: la posibilidad de que las cosas cambien. Al considerar todo lo anterior, se puede observar que el discurso de “los señores solemnes” está cargado de una profunda imprecisión, factor que, de ser valorado de manera

adecuada, permite una “deconstrucción”¹³¹ de la lectura más literal del texto. De esta manera “Las grandes esperanzas”, encierra una crítica mordaz, que se apoya como principal recurso en la misma ambigüedad, ya mencionada, de esas formas discursivas. Sin embargo, también es importante señalar que esta segunda interpretación estaría condicionada por la capacidad lectora del receptor virtual del poema.

La segunda sección del poema se encuentra enmarcada por la repetición de una serie de acciones. Este hábito es señalado por la reproducción de un mismo hecho: “cada mañana”, anáfora que es ligeramente modificada por cierto afán de precisión que se expresa las cuatro veces en las que aparece en este apartado. “Cada mañana vengo”, es decir, todos los días se hace lo mismo: asistir a un lugar determinado, aunque impreciso, y asumir una actitud también rutinaria: “cada mañana vengo para ver / lo que ayer no existía / cómo en el Nombre del Padre se ha dispuesto”. Por principio, conviene destacar la importancia aquí del verbo “ver” que, además de “venir”, constituye la principal acción realizada por la voz narradora. Este verbo, que se repite líneas más adelante, sugiere la idea de que en eso consistiría la ocupación primordial del yo en quien van depositadas las grandes esperanzas. Al menos a eso se restringe su actividad en el momento en que sucede lo que se narra en el poema: ver, sin tomar una parte activa en su entorno. Además, esta frase, aparentemente clara, resulta ambigua en el fondo. Dentro del hábito de acudir a un sitio preciso con el afán de observar, existe la noción de que hay algo nuevo: “lo que ayer no existía”. Pero ¿qué es exactamente eso que cambia día con día? Aunque el poema no aclara mayormente este punto, lo que sí resulta claro es que se trata de algo que cambia debido al interés y la labor

¹³¹ No me gusta emplear este término, debido a la mala reputación de que goza; desgraciadamente, no he encontrado otro que permita expresar lo mismo.

de ciertas jerarquías, religiosas o sanguíneas,¹³² sugeridas por la construcción “en el Nombre del Padre”. Es curioso el juego irónico que Gil de Biedma quiere establecer entre Dios Padre y el padre sanguíneo de la voz narradora que, con esto, parece indicar que asiste diariamente a cierto lugar en el que recibe una educación *tan importante* que todos los días aprende algo.

La descripción de esta rutina avanza en profundidad, puesto que la asistencia continua a ese sitio, permite que la voz narradora pueda observar “cómo cada fecha libre fue entregada, / dada en aval, suscrita por / los padres nuestros / de cada día”. En mi lectura, esta parte se refiere a cómo incluso el tiempo libre de las grandes esperanzas es dispuesto por los señores solemnes; es decir, por los padres de familia. Resalta el empleo de términos burocráticos¹³³ para referirse a este hecho: “fecha libre”, “fue entregada”, “fue dada en aval” y “suscrita”. La intención que advierto en el empleo de este recurso es la de aludir a la despersonalización de la labor cotidiana, cualquiera que ésta sea, como si se estuviera produciendo sujetos en serie. “Los padres nuestros” (de las grandes esperanzas), o sea, tanto los padres sanguíneos como cualquier otro representante de la autoridad son los responsables de la conducta de los herederos y de lo que éstos puedan hacer incluso durante su tiempo libre. De esta manera, “los señores solemnes”, el “Nombre del Padre” y los “padres nuestros” se convierten en una y la misma cosa: la representación de diversas caras del orden, la ley y la autoridad. Llegar a esta identificación supone, asimismo, esclarecer,

¹³² Dentro de la línea irónica del poema no resultaría raro que, con la frase “el Nombre del Padre” se aludiera, también, a los padres de familia como representantes de *otra* institución social. Esta lectura es reforzada por la frase “los padres nuestros”, mencionada líneas más adelante. El cambio de mayúsculas a minúsculas tendría precisamente el fin de conseguir esa ambigüedad.

¹³³ En su estudio, y siguiendo su propuesta de lectura del héroe integrado a la empresa familiar, Pere Rovira habla de transacciones económicas o incluso temporales para referirse a este hecho; sin embargo, creo que lo más adecuado es hablar de términos burocráticos. *Vid* Rovira, *op. cit.*, p. 278

en cierta medida, en qué consisten las grandes esperanzas que se tiene sobre ese grupo de personas: la perpetuación de un estado de cosas.

El poema prosigue con la anáfora “cada mañana vengo”, que comienza por reiterar la noción de rutina: “Cada mañana vengo para ver / que todo está servido (me saludan, / al entrar, levantando un momento los ojos)”. De nueva cuenta, la única acción realizada por el yo se reduce a mirar y si anteriormente el resultado de esa observación fue ver la disposición de cierto orden, aquí se reincide en esta explicación, ya que lo primero que se comenta es que “todo está servido”, término que ofrece una amplia gama de acepciones, la gran mayoría de ellas útiles para fijar el significado que pueda tener dentro de este poema. Se tiene así que todo está al servicio de otro, que se es empleado en la ejecución de una cosa por mandato de otro (aun cuando lo ejecutado sea una pena o castigo), estar a disposición de otra persona, ejercer un empleo o cargo en lugar de otro, etc. Es decir, al afirmar que todo está servido, el narrador subraya la idea de que muchas personas se hallan sujetas a la voluntad de “los señores solemnes”, con lo que se insinúa que las grandes esperanzas fueran los protagonistas de un guión predeterminado. Por su parte, la frase en paréntesis alude a la idea inmediatamente anterior, ya que explicita que “los otros” se encuentran con la vista baja la mayor parte del tiempo, como si dependieran de la voz narradora y lo que ella representa.

La noción de rutina se enuncia una vez más cuando se profundiza en la descripción del diario acontecer: “y cada mañana me pregunto / cada mañana me pregunto cuántos somos / nosotros, y de quién venimos, / y qué precio pagamos por esa confianza”. A estas alturas, la reiteración de la frase “cada mañana” pudiera haber provocado cierto fastidio en el lector, fastidio que vendría a ser uno de los objetivos ocultos del poema, al expresar, sin decirlo claramente, la monotonía producida por un entorno en el que no pasa nada

sobresaliente. Sin embargo, la voz narradora comienza a hacer algo que, en el contexto en que fue producido el texto, transgrede lo permitido: preguntar. Pregunta cuántas son las grandes esperanzas, cuál es su origen y qué es lo que sacrifican y lo que obtienen por pertenecer a una élite. El punto sobresaliente de esta sección es el cuestionamiento tácito que se hace del entorno social en que se halla inmersa la voz narradora de “Las grandes esperanzas”. Esta voz, sin embargo, está consciente de realizar algo no muy bien visto y que incluso puede llegar a considerarse peligroso y, por este mismo motivo, en la siguiente sección del poema, más que profundizar en este aspecto, el narrador se limita a reflexionar acerca del precio que se paga por ser depositarios de la confianza de un reducido grupo social que los considera como las grandes promesas de que el orden imperante se mantenga incólume.

De esta manera, los principales puntos de este segundo apartado del poema son: la reiterada alusión a un entorno rutinario que resulta asfixiante; la referencia a una jerarquía institucional representada, en este caso, por los jefes de familia, cuya función principal consiste en perpetuar el orden que les permite establecerse como jerarquía; finalmente, la velada crítica que se hace de esos dos aspectos. Este enjuiciamiento bordea, en su parte final, unos límites que proporcionan diversas líneas de lectura, motivo por el cual la voz narradora opta por presentar otras posibles interpretaciones de la situación que va narrando.

Las dos primeras secciones de “Las grandes esperanzas” plantean un gran interrogante: ¿cómo escapar de la carga que representa ser una de las grandes esperanzas? Este cuestionamiento intentará ser resuelto en la tercera parte, que consiste básicamente en una indagación en el terreno de las posibilidades. Este aspecto resulta evidente desde el inicio de la última estrofa del poema: “O quizá / no venimos tampoco para eso”. Concederle un verso al adverbio de duda tiene como primer objetivo dar el tono hipotético

que caracteriza esta parte; otra posible explicación es que, de esta manera, el narrador propone conectar la sección previa con la presente. Si, como ya lo había señalado, al final de la estrofa anterior la voz narradora prácticamente abandona el terreno de la alusión, este “quizá” y su estratégica ubicación en la página permiten observar cierto nivel de duda, que es reforzado por el verso siguiente, con lo que la duda se convierte imperceptiblemente en otra pregunta, ya que la voz narradora parece decir: si las grandes esperanzas no venimos para preguntar y preguntarnos, entonces, ¿a qué habríamos venido?

“La cuestión se reduce a estar vivo un instante”. ¿Cómo se debe entender esa “cuestión”? Por un lado, es factible considerar el reiterado discurso de “los señores solemnes” como una sola cara, entre varias, de una determinada problemática; por otra parte, la rutina en la que se ve inmersa la voz narradora corresponde a otra cara de la misma situación. De esta manera, las dos estrofas anteriores presentan dos visiones opuestas de una misma realidad. Así surge un conflicto, que sólo una reflexión detenida podrá resolver de manera acertada; y en eso consiste, justamente, “la cuestión”: en reflexionar (estar vivo) “aunque sea un instante no más”. Desde mi perspectiva, este último verso cuenta con dos funciones principales: en primer término, insinuar la desesperación experimentada por quien narra el poema, al saberse dentro de una rutina que anula cualquier posibilidad de actuar fuera de ciertas normas. En segundo lugar, remitirnos al poema del mismo nombre, que el lector de *Compañeros de viaje* ya debería conocer. En conjunto, estas dos funciones perfilan una sensación de impotencia producida por la pesada carga que representa el saberse parte de una clase social que contribuye en gran medida a la aniquilación del vivir, entendido esto como el hecho de contar con cierta capacidad de reflexión y visión crítica hacia el entorno y hacia uno mismo.

La cuestión, insiste la voz narradora, se reduce “a estar vivo”; esto es, a reflexionar, a criticar, “justo en ese minuto / cuando nos escapamos / al mejor de los mundos imposibles”. “Minuto” es, en este caso, un sinónimo de “instante”. Esta idea y su reiteración obligan a detenerse en comentarlas: mediante la reiteración del término “instante”, que figura no sólo en este poema sino en “Aunque sea un instante” y en otros momentos de *Compañeros de viaje* y de *Las personas del verbo*, el narrador pretende subrayar una idea de desesperación. Sin embargo, creo que también insinúa algo más: la creencia, o la esperanza, de que el hecho de tomar conciencia, de saberse vivo, depende de un momento, de “algo” con características de revelación, de “algo” similar a una epifanía o a una especie de iluminación,¹³⁴ gracias a la cual el narrador se percata de toda una serie de consideraciones que le pasarían inadvertidas si tuviera que asumir una labor rutinaria. Un efecto de dicha iluminación sería, entre otras cosas, el saber que el traslado “al mejor de los mundos imposibles” tiene todas las características de un deseo escapista, en el sentido de que dicha experiencia implica abstraerse del entorno social inmediato y toda su problemática. Es decir, dicho escape puede ser considerado como sinónimo de una falta total de compromiso social. Esto queda más claro si nos detenemos a precisar el significado de la frase “los mundos imposibles” que, para Rovira, se trata de una posible alusión a la poesía o al erotismo,¹³⁵ lectura un tanto válida, aunque parece no tomar en cuenta la definición que el propio Gil de Biedma da de dicha frase; en una carta a María Zambrano le comenta, entre otras cosas, lo siguiente:

¹³⁴ Esta idea es retomada en el siguiente poema, “De ahora en adelante”, parte final de “Por vivir aquí” y antesala de “La historia para todos”. Es como si el despertar de la conciencia social tuviera algo de iluminación casi mística.

¹³⁵ Rovira, *op. cit.*, p. 279.

En el avión, camino de Barcelona, pedí un periódico español, decidido a leerlo íntegro. No pude. Bodas de condes, esquelas, recepción de nuevos Caballeros de la Orden de Malta, trascendencia del viaje del Ministro de Comercio, audiencias... *El mejor de los mundos imposibles*. Todo el país parecía sumergirse en un océano de noticias tontas.¹³⁶

Es decir, “el mejor de los mundos imposibles” consistiría tanto en la inutilidad como en la fastuosidad de la vida social y política de la burguesía. Una vida que, lejos de brindar la oportunidad de reflexionar, dispone incluso de las fechas libres para evitar justamente esta actividad hacia la cual “se escaparían” las grandes esperanzas, con la fallida intención de liberarse de la rutina diaria. Así, estar vivo, atento, reflexivo, en el tiempo en que se realice el escape al mejor de esos “mundos imposibles” consiste en aprovechar los escasos momentos de ocio para reflexionar acerca del entorno y comprometerse con él.

Por otra parte, “el mejor de los mundos imposibles” sería un escenario “en donde nada importa, / nada absolutamente –ni siquiera / las grandes esperanzas que están puestas / todas sobre nosotros, todas, † y así pesan”. Este fragmento, el final de la tercera sección y del poema, echa por tierra el discurso de “los señores solemnes”, puesto que el mundo en el cual se desenvuelven, el mejor de los mundos imposibles, es tan fatuo que ahí nada, literalmente, importa. La repetición de determinadas palabras (“nada” y “todas”) es una mezcla de desesperación y desencanto, productos, a su vez, de un ambiente opresivo y rutinario, pero, sobre todo, de haberse percatado de dicha situación. Al mismo tiempo, esta sección retoma la idea central del discurso de la autoridad; incluso la sintaxis empleada es casi la misma, lo cual da como resultado un poema en cierta medida circular, cíclico, aunque el contexto en que se halla la frase al mencionarse por segunda vez es muy

¹³⁶ Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 23. El subrayado es mío.

distinto.¹³⁷ Sin embargo, la línea final del poema no deja de ser desoladora, toda vez que remite a una doble carga: la de saberse depositario de la obligación de dar continuidad a un determinado sistema de cosas y la de saber que dentro de ese mismo sistema no importa nada que no sea el mantener inamovible esa estructura.

De esta forma, “Las grandes esperanzas” tal vez sea uno de los poemas más desoladores de *Compañeros de viaje*, ya que constituye la evocación y la denuncia más contundente hasta ahora presentada de un sistema social opresivo. Aunque hay un personaje que se encarga de describir el entorno, parece diluirse entre las obligaciones y la rutina: de las seis veces en que se hace referencia a un yo, cinco forman parte de la anáfora cada mañana, mientras que en las restantes ese yo es un complemento de objeto directo (“me saludan”). En cambio, el pronombre “nosotros”, pese a que aparece también seis veces, tiene un mayor grado de significación, al ser etiquetado con este pronombre cuando quien narra parece adquirir cierto nivel de conciencia: “somos”, “venimos”, “pagamos”, “no venimos”, “nos escapamos” y el pronombre solo “nosotros”, que identifica la depositaria de esas grandes esperanzas con una colectividad. Es decir, todo sugiere que la voz narradora toma conciencia de su identidad a partir del contacto con los otros.

En conjunto, este poema presenta el discurso de “los señores solemnes” en oposición al discurso de quienes encarnan las grandes esperanzas. O bien, el conflicto que se da entre el discurso de la autoridad y el de los subordinados, donde vuelve a presentarse el problema de que quienes encarnan las grandes esperanzas no tienen el mismo discurso que los demás subalternos, ni pueden tenerlo. La ironía subyacente es el resultado de un

¹³⁷ Quizás este aspecto aparentemente circular no sea sino la voluntad, por parte del poeta, de presentar otra perspectiva de la ironía: aunque las dos oraciones son prácticamente iguales, al estar en dos discursos distintos y opuestos sugeriría que las grandes esperanzas han sido depositadas en un terreno infértil.

manejo bastante adecuado de recursos tales como la repetición, la dislocación de algunas frases lexicalizadas, la plurisignificación de determinadas palabras y las referencias, explícitas e implícitas, a otros poemas de *Compañeros de viaje*. Todos estos elementos producen una gran carga de ambigüedad que facilita una lectura irónica. También, creo importante señalar que, según la cronología propuesta por Shirley Mangini,¹³⁸ “Las grandes esperanzas”, “Noches del mes de junio” y “Ampliación de estudios” serían los tres últimos poemas de *Compañeros de viaje* en ser escritos por Gil de Biedma, lo cual facilita una visión crítica-retrospectiva del poemario en conjunto, a la vez que sienta las bases para considerar estos tres textos como una agrupación.

¹³⁸ En su libro *Jaime Gil de Biedma*, Júcar, Madrid, 1980, p. 208.

DE AHORA EN ADELANTE¹³⁹

Dentro del volumen *Compañeros de viaje*, “De ahora en adelante”, el poema que se va a comentar en las siguientes páginas, resulta ser crucial, debido a que marca una especie de línea divisoria antes-después, con respecto a los textos que le preceden y los de la siguiente sección del libro, pues, en cierta medida, anticipa el contenido de la tercera parte del poemario. Profundizando un poco en esta observación, es posible señalar dos aspectos que permiten realizar dicha división: en primer término, en este poema se puede ver un cambio radical con respecto a los poemas presentados con anterioridad, tanto en la visión del mundo de la voz narradora de este texto, como en su desarrollo temático que, desde esta perspectiva, consiste esencialmente en describir y justificar dicho cambio. El siguiente aspecto es que, por ser el poema que cierra la segunda sección del poemario, se puede decir que “prepara” al lector para los poemas por venir, cuyo contenido es de índole social, lo cual “se opone” a la línea de corte lírico que se había venido desarrollando hasta el momento. Mis comentarios se centrarán principalmente en el estudio del primer punto,

¹³⁹ Compuesto por treinta versos, divididos en cuatro estrofas de cuatro, once, once y cuatro versos de métrica diversa, con predominio de los endecasílabos (13 versos), seguidos por alejandrinos (5 versos), heptasílabos (3 versos), pentasílabos, eneasílabos y dodecasílabos (dos en cada caso) y octosílabos, decasílabos y tridecasílabos (uno de cada uno).

mientras que el otro será retomado cuando se estudie diversos aspectos del poemario en su conjunto.

A grandes rasgos, se puede decir que el tema central de “De ahora en adelante” es el de un llamado o, mejor aún, el de un llamamiento y las repercusiones que éste tiene en la personalidad de la voz narradora del poema. Por llamamiento se habrá de entender no la acepción rígida que lo considera como la inspiración con que Dios mueve los corazones, sino como “algo” que, aunque como veremos, no es del todo precisado, cuenta con estas mismas características, lo que repercutirá en el plano existencial del narrador. Ese llamamiento constituye el núcleo de lo que llamo la línea divisoria antes-después que, así definida, permite hablar de otro nivel de contraste: confusión *versus* lucidez, aspectos que quedan diferenciados en el poema mediante la disposición estrófica, puesto que, según se puede observar a simple vista, el “antes” comprende las dos primeras estrofas y el “después”, las dos últimas.

La idea de confusión o, mejor dicho, de imprecisión, es perceptible desde los primeros versos: “Como después de un sueño / no acertaría / a decir en qué instante sucedió”. En el empleo inicial de la comparación se observa cierta dificultad para nombrar algo parecido al despertar, ya que existe un antes implícito, que se refiere a un estado similar a la somnolencia o al ensimismamiento. También creo advertir el empleo de la elipsis, pues, a mi parecer, se trata de la descripción de “algo que fue, o sucedió, como después de un sueño...”. La supresión contribuye a crear un ambiente ambiguo, que se traduce en una deliberada falta de precisión, que a su vez indica la percepción del narrador ante ese algo anterior al despertar. Por su parte, el condicional negativo implica la imposibilidad de precisar la relación que existe entre una acción presente (el no acertar a decir “algo” con respecto al pasado), con el hecho de no conseguir identificar “en qué

instante sucedió” ese algo o en ni siquiera poder comprobar si es ese “instante” lo que sucedió. Ya desde estos versos sobresalen tres puntos: la noción de que existe “algo” que suscita un cambio trascendental; la imposibilidad de precisar el origen de ese cambio y su naturaleza; así como también la insinuación de que se trata de algo repentino y aun inesperado.

“Llamaban”, continúa el poema. Aunque forma parte del verso anterior, esta palabra se enuncia luego de un espacio y figura como único elemento de una línea nueva, detalles que sirven para darle mayor énfasis a la acción de llamar. La división del verso en dos también puede ser considerada como otro recurso con que conferir cierta imprecisión al discurso, que adquiere así una dosis de misterio, ya que aún no se sabe quiénes habrían realizado ese llamado. Al mismo tiempo, se insinúa que se trata de una acción repetida varias veces en el pasado (reiteración especificada mediante el empleo del pretérito imperfecto), a la vez que el verbo adquiere un significado de convocatoria o de un llamamiento para hacerse cargo de “algo, ya comenzado [que] no admitía espera”. La vaguedad inicial de ese “algo” es ligeramente modificada aquí, pues se observa que se trata de algo preexistente e inaplazable, por lo que es muy probable que con esto se pretenda aludir al destino.¹⁴⁰ Sin embargo, como este punto no ha sido definido, se puede afirmar que se trata de una referencia deliberadamente imprecisa, como si la intención del narrador fuera la de evitar aludir directamente a ese “algo” que, conforme se avance en la lectura del poema, se verá sigue cubierto de ambigüedad.

Ahora bien, este procedimiento conduce a una pregunta: ¿la voz narradora no se atreve a llamar las cosas por su nombre, o simplemente no sabe cómo hacerlo?

¹⁴⁰ No encuentro ningún otro sustantivo que englobe estos dos términos: el llamado y el referirse a algo “ya comenzado [y que] no admitía espera”.

Posiblemente, las razones de esta decisión estén relacionadas con el ambiente político imperante en la década de los 50 en España. Es decir, cabe la posibilidad de que, ante la amenaza de la censura, y como ya se ha visto en otros textos, el poeta haya preferido dejar el texto impregnado de ambigüedad. Sin embargo, en esta primera sección del poema es muy significativo que la ambigüedad y la alusión tomen un marcado sesgo religioso que, como se verá posteriormente, no será la última vez que aparezca.

Al pasar al segundo momento, es posible observar la distinción que se establece entre el antes y el después que, a su vez, forma parte de otra matización más, ya que, como explica el narrador: “Me sentí extraño al principio: / lo reconozco”; es decir, pese a que no se tiene certeza de cuándo exactamente ocurrió la transformación, sí se tiene un conocimiento preciso de los efectos producidos por esa experiencia: la extrañeza ante un cambio de estado que, hasta este momento, sólo había sido caracterizado por la imprecisión y por la ambigüedad. En cierto sentido, esa vida anterior habría sido similar a un “vivir sin estar viviendo”, ya que evidentemente se trata de un extenso periodo que abarcó “¡tantos años / que pasaron igual que si en la luna...!”), palabras con las que se alude a un tiempo improductivo y completamente ajeno a cualquier tipo de problemática terrenal. Este hecho no deja de causar cierto malestar en la voz narradora, puesto que sugiere también que se trata de una vida monótona (insinuada fonéticamente por la aliteración a-o: “tantos”, “años”, “pasaron”), ante la cual la voz no deja de experimentar alivio por el hecho de haberla abandonado (aspecto sugerido tanto por los signos de exclamación como por los puntos suspensivos).

El poema continúa con una perspectiva que profundiza en el pasado: “Decir exactamente qué buscaba / mi esperanza cuál fue, no me es posible / decirlo ahora”. Este parlamento resulta más enigmático de lo que inicialmente pudiera parecer. Además de

reiterar la noción del pasado como algo confuso, la ambigüedad se traslada hasta el presente, puesto que, dice la voz narradora, no sabría explicar la naturaleza de sus búsquedas anteriores, pues, al parecer, no buscaba nada, así como tampoco esperaba nada. La razón que da para no explicar lo anterior se basa en la imposibilidad de “decirlo ahora”, lo cual plantea varios interrogantes: ¿cuál sería la causa de esa imposibilidad: una cuestión temática (como si quisiera decir que eso no corresponde al desarrollo del poema), una de índole moral (se avergüenza tanto de su vida anterior que no quiere siquiera recordarla) o alguna de otro tipo?¹⁴¹ Todavía más: ¿qué significado puede tener el hecho de no poder “decirlo ahora”? ¿Que ya lo ha dicho anteriormente o que lo hará en un futuro? Si bien es cierto que el narrador da una posible justificación en la parte siguiente del poema, creo que la respuesta, “porque en un instante / determinado todo vaciló”, resulta ser un tanto insuficiente.

Sin embargo, hay que buscar una posible respuesta a estas preguntas no en el poema, sino en la biografía del autor: siguiendo la cronología propuesta por Shirley Mangini,¹⁴² se puede observar que por las fechas en que escribe “De ahora en adelante”, es decir, en 1957, Gil de Biedma acaba de componer gran parte de los poemas de corte social de *Compañeros de viaje*, que datan, la gran mayoría de ellos, de 1956. También, al leer el *Diario del artista seriamente enfermo*, texto que también remonta a 1956, sabemos que el poeta ha estado discutiendo con su grupo de amigos las líneas que habrá de seguir la *Antología* de Castellet. En otras palabras, el año 1957 marca un momento en la carrera del poeta en que éste estuvo tal vez más identificado que nunca con los lineamientos de la

¹⁴¹ En este sentido, sería la segunda vez que surge una pregunta de este tipo: ¿qué es lo que lleva a Gil de Biedma a decidirse por una serie de alusiones y ambigüedades? A mi juicio, refleja un deseo de enfocar esta problemática desde una perspectiva fuertemente ligada al plano religioso.

¹⁴² En su libro *Jaime Gil de Biedma*, pp. 207-208.

poesía social. Aunque dicho esto, si se continúa con la cronología de Mangini, resulta evidente que las principales inquietudes temáticas del autor en el momento de redactar este poema tienen que ver más con el paso del tiempo que con cualquier problemática social.¹⁴³ Con todo lo anterior quiero decir que es muy probable que en el poema se trate de realizar un *mea culpa*, más de corte ideológico que moral, y que a partir de este conflicto el narrador reniegue del pasado, buscando favorecer la nueva ideología que sostenía en ese momento.

Así, el “despertar” del narrador, además de continuar sin ser definido o precisado, remonta a un “instante determinado [en el que] todo vaciló”; es decir, se tiene una percepción precisa del momento en que ese despertar sucedió, así como también de las repercusiones de este hecho, puesto que todo titubeó a partir de ese momento, de esa reincidencia: “llamaban, / llamaban”. Hay dos elementos importantes aquí: la insistencia del llamado (es la tercera vez que aparece) y su asociación con el instante, como si uno y otro formaran parte de un mismo componente indisoluble. Ante ese llamado, el narrador se siente inmediato,¹⁴⁴ dispuesto, como si dicha acción pudiera ser considerada como algo externo a su persona y correspondiera de manera natural e incluso lógica a la disposición interna. Esto, en todo caso, es justamente lo que insinúa el narrador en la parte siguiente del poema: “un poco de aire libre, / algo tan natural como un rumor / crece si se le escucha de repente”, palabras que presentan el llamado; es decir, el despertar, como si fuera similar a una bocanada de aire fresco, lo que contrasta vivamente con el aire encerrado de la rutina sugerida con anterioridad. La aparición de esa bocanada, pese a ser sorpresiva, era también

¹⁴³ De los diez poemas que, según Mangini, fueron escritos en 1957, al menos cinco contemplan esta problemática: “Domingo”, “Lunes”, “Vals del aniversario”, “Infancia y confesiones”, “Muere Eusebio”. Otros dos tratan temáticas diversas: “Arte poética” y “De ahora en adelante”.

¹⁴⁴ O “próximo”, como aparece en las ediciones posteriores del poema.

esperada (como si formara parte del destino), ya que se considera parte de algo tan natural, o lógico, como sería la percepción de cualquier cosa si se le pone cierta atención.

Hay también algunos rasgos que conviene resaltar en los versos “algo tan natural como un rumor / crece si se le escucha de repente”. Aquí vuelve a manifestarse la importancia en el poema del pronombre “algo”, que se convierte en el indicador de ese suceso misterioso que ha provocado una transformación trascendental en la personalidad de la voz narradora. Así, al volver a aludir a ese cambio, se precisa ligeramente algunas de sus características: se trata de algo tan común, y tal vez tan necesario, como el mismo aire. Al ser equiparado con un rumor, ese “algo” adquiere el significado de un susurro, de aquello que se comenta y se dice, sin saber exactamente de dónde proviene.¹⁴⁵ Al interrumpir el orden narrativo mediante la separación de este verso y el que sigue, se puede pensar que se tiene la intención de destacar el carácter “inevitable” que se percibe en ese “algo”, a la vez que se busca profundizar la idea que se tiene de él como un rumor. De esta manera, el encabalgamiento entre ambos versos tiene como principal función suspender el ritmo del discurso: si el receptor del poema cree que con referirse al rumor el asunto está terminado, el verso siguiente se encarga de precisar que no es así, ya que ese rumor “crece si se le escucha de repente”, que sugiere, a su vez, la necesidad de estar alerta, de prestar cuanta atención sea posible ante la inminencia de ese llamado.

Todo lo anterior se puede resumir en la idea de un despertar, o llamado, “natural”, “lógico” e incluso “predeterminado” que, en este caso, formaría parte de un destino o de una experiencia tan trascendente que obligaría a contemplar el mundo y la propia existencia, “de ahora en adelante”, en términos de un *antes* y un *después* de dicho despertar.

¹⁴⁵ En este sentido, resulta inevitable relacionarlo con los procedimientos similares empleados en “El arquitrabe”.

Ese “antes”, ya se ha visto, está caracterizado por la falta de búsquedas y de esperanzas, lo que puede ser interpretado como cierta ausencia de compromiso con uno mismo y con el entorno. La manera en que se presenta esta reflexión no deja de tener una serie de remanentes religiosos, que no se reducen sólo al llamado, sino al hecho de estar casi en espera de que eso ocurra. Esta percepción no deja de ser rara en la poesía de Gil de Biedma y de momento pienso en dos posibilidades que podrían explicarla: por un lado, puede formar parte de un entusiasmo excesivo, desbordado, que, en este caso, reflejaría la esperanza del poeta en que todo había de cambiar positivamente; o bien, se trata de la fervorosa creencia en que cierta ideología era la panacea para los problemas sociales del momento. En cualquier caso, ambas posibilidades convergen en un punto: la esperanza de que todo cambie.

¿De qué manera puede pensarse en ese cambio? El narrador del poema comienza la segunda sección, situada en una perspectiva posterior al despertar, afirmando “Pero ya desde ahora siempre será lo mismo”; es decir, el despertar es considerado como algo irreversible y la lucidez adquirida, como algo perenne. Si bien la frase “siempre será lo mismo” pudiera aludir a la rutina, más bien sirve de introducción y de consigna a una de las partes más enigmáticas del poema: “porque de pronto el tiempo se ha colmado / y no da para más”. De pronto, o en un instante, el tiempo (quizás como referencia a la existencia del individuo y de una colectividad), se ha colmado: esto es, se ha llenado, se ha satisfecho y no da para más, es decir, está en su máximo límite. Ahora bien, ¿en qué consistiría ese no dar “para más”? El poema no es claro en este punto y en mi percepción, estar en el límite máximo se relaciona con el hecho de haber tomado conciencia del tiempo pasado como una “estancia en la luna”, así como con haberse percatado de la problemática del momento presente, y la esperanza de que todo cambie. Por su parte, la conciencia con respecto al

pasado ya habría sido explicada en la estrofa anterior. El momento presente está relacionado con la noción de saber que “cada mañana / trae, como dice Auden, verbos irregulares / que es preciso aprender o decisiones / penosas y que aguardan examen” o, en otras palabras, en el hecho de tomar conciencia del yo y de los otros en el discurrir temporal. La manera en que se expone la visión del momento presente es un tanto compleja y requiere de una lectura un poco más detenida.

En primer término, leer los versos uno a uno resulta bastante útil para entender lo que muy probablemente sea una propuesta de lectura irónica. Se puede comenzar por hablar del tiempo colmado que “no da para más. Cada mañana”, que refuerza la lectura de “colmado” como sinónimo de estar lleno hasta el límite de ciertas capacidades lo cual, al ser leído junto con la frase siguiente, “cada mañana”, estaría aludiendo a un fastidio recurrente. Algo similar ocurre con el verso en el que se habla de las decisiones “penosas y que aguardan examen. / Todavía”, que incluso es repartido en dos líneas, recurso en el que creo advertir una doble intención: remitir el adverbio al verso anterior, que confiere a la frase el sentido de decisiones penosas cuyas reflexión y análisis habrían sido postergadas durante mucho tiempo; también, se debe considerar que el adverbio afecta a la frase siguiente: “Todavía hay quien cuenta conmigo”. De todo esto, se puede concluir que la función del adverbio es servir como vaso comunicante entre dos frases, a la vez que otorga cierto nivel de ambigüedad, dando lugar a una posible lectura irónica.

En segundo lugar, esta sección es pródiga en encabalgamientos, de los que destaco los siguientes: “Cada mañana / trae” y “decisiones / penosas”. El primero de ellos despertaría resonancias del poema inmediatamente anterior, “Las grandes esperanzas”: concretamente recuerda la anáfora con la que allí se aludía a la rutina: “cada mañana”. La diferencia entre ambos consiste en que en el otro poema el sintagma “cada mañana”

cumplía con la función de complemento circunstancial de tiempo, mientras que ahora desempeña el papel del sujeto, por lo que el receptor podría pensar inicialmente que el poema continuará en la vertiente de describir acciones realizadas por el narrador, pero la frase, al ser “des-automatizada”, adquiere otro significado y es muy probable que quiera aludir a que la rutina ha terminado por suplantar al individuo.

El otro encabalgamiento, “decisiones / penosas”, funciona también como una pausa que, en un discurso hablado, sugeriría la dificultad de concentración que experimenta la voz narradora, así como su interés en clarificar lo más adecuadamente posible qué es lo que sucede (no se debe olvidar que el narrador se encuentra en un excelente nivel de lucidez), lo cual funciona mucho mejor si se pone en relación con la parte previa en la cual se hace referencia a Auden. De esta forma, se puede deducir que habría “verbos” (acciones) “irregulares” (riesgosas) que habría que “aprender” (desarrollar, llevar a cabo, examinar e, incluso, incorporar a la propia vida mediante un proceso de voluntad, entendimiento y memoria, o bien, “decisiones” (más acciones) que serían (pausa en la lectura) “penosas” (difíciles, riesgosas).¹⁴⁶ En resumen, el empleo del encabalgamiento en esta sección, introduce una pausa que auxilia en la consecución de un efecto mayor sobre diversos elementos, ya sea la referencia a otro sistema literario, la acción de un verbo sobre determinados sustantivos o la modificación adjetival de que forma parte. Sin embargo, la importancia de los sustantivos y de la adjetivación en este apartado quizás requiera de un comentario más detenido.

Conviene reflexionar sobre la categoría gramatical de las palabras utilizadas en este apartado. Aunque solamente son dos los sustantivos modificados por sendos adjetivos,

¹⁴⁶ El empleo de la disyunción “o” entre las dos oraciones denota cierta idea de equivalencia: “verbos irregulares que es preciso aprender” o “decisiones penosas y que aguardan examen”. Es en esta noción en la que baso mi lectura.

“*verbos* irregulares” y “*decisiones* penosas”, son presentados dentro del poema de tal manera que uno resulta complemento del otro, como si ambos fueran los componentes de un todo cuya unión daría un resultado mayor que la suma de las partes que lo constituyen. Tal vez sea conveniente comentar primero los sustantivos y después sus modificadores. De las posibles acepciones de la palabra “verbo”, la más adecuada en este contexto es la gramatical; es decir, la que nos dice que un verbo es aquella palabra que tiene variación de número, persona, tiempo y modo. Así, en este sustantivo encontramos alusiones al individuo y a la colectividad, al momento y a la actitud de un hablante con respecto a lo que se dice. Por su parte, el adjetivo “irregular”, aplicado al sustantivo, precisa que es el tipo de verbo que se conjuga alterando la raíz, el tema o las desinencias de la conjugación regular; con ello se pudiera estar refiriendo al hecho de que, una vez que ha adquirido la conciencia crítica, estaría fuera de la norma, de lo establecido, de aquí que sea necesario “aprender” a ser una irregularidad. Lo anterior constituye una decisión, es decir, una resolución tomada ante una cosa dudosa, más o menos penosa, trabajosa o difícil. De esta forma, creo que tanto los sustantivos (“verbos” y “decisiones”) como los adjetivos (“irregulares” y “penosas”) pertenecen a un mismo campo semántico. Los primeros, al de la acción y los segundos, al de la dificultad de dicho accionar. Por otra parte, el uso de la disyuntiva refuerza el sentido de equivalencia entre ambas, como acciones de difícil realización que esperan ser evaluadas “todavía”, con lo cual se estaría insinuando que aún queda tiempo para hacerlo.

Otro punto a comentar dentro de este apartado, es el origen de los versos: “Cada mañana / trae, como dice Auden, verbos irregulares...”. ¿En qué parte de la obra de Auden se habla de verbos irregulares que es preciso aprender? Se trata de una pregunta que, desde luego, activa el diálogo con otro sistema literario. El texto en el cual se habla de los

“Irregular verbs to learn” es el poema extenso “For the Time Being. A Christmas Oratorio”,¹⁴⁷ en el que, mediante diversos personajes se analiza, entre otros temas, el posible significado actual del misterio de la Navidad, entendida como una época de falso e inconsciente regocijo. Es casi a manera de conclusión que Auden escribe: “[...] In the meantime / There are bills to be paid, machines to keep in repair, / Irregular verbs to learn, the Time Being to redeem / From insignificance [...]”. De esta forma, los verbos irregulares de Auden se relacionan con un “In the meantime”, asociado a su vez, en el mismo poema, con el hecho de haber conocido al Hijo, lo que lleva al poeta a pedir al Padre: “Lead us into temptation and evil for our sake”, versos que son una modificación bastante significativa del “Padre Nuestro” y en los que se pide la exposición a la tentación y al mal; con esto, el ser humano tendría la opción de elegir entre el bien y el mal a partir de estar expuesto a la tentación. Sin embargo, mientras eso sucede, hay cuentas por pagar y verbos irregulares por aprender, que equivale a decir: mientras llega el cambio del orden establecido, la vida sigue, pero no hay que olvidar que se debe estar preparado para cuando llegue el momento (o el instante del llamado) de dicho cambio. De esta manera, la alusión a Auden está relacionada con una enorme esperanza en el cambio de un sistema establecido o, para decirlo con palabras de Gil de Biedma, en la caída del arquitrabe.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Sigo la versión presentada en W. H. Auden, *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Vintage International, New York, 1991, pp. 347-400. La sección a la cual corresponden los versos citados es la de la última intervención del narrador del poema, quien, a su vez, desempeña el papel de la voz crítica y actual del texto. También creo conveniente señalar que el contexto de “reflexión religiosa” (en su sentido de obligación de conciencia y de cumplimiento de un deber) en que se presenta “For The Time Being”, explicitaría en gran medida las veladas alusiones religiosas de “De ahora en adelante”, al mismo tiempo que refuerza mi hipótesis de considerar el recurrente llamado de este último poema en un significado esencialmente religioso.

¹⁴⁸ Sin embargo, no deja de llamar la atención que tanto “El arquitrabe” como “De ahora en adelante”, dos poemas cuya temática estaría más relacionada con lo social, pertenezcan a “Por vivir aquí” y no a “La historia para todos”.

Al continuar con la lectura del poema, se encuentra que “Todavía / hay quien cuenta conmigo. Amigos míos, / o mejor: compañeros, necesitan, / quieren lo mismo que yo quiero”. ¿En qué sentido se habrá de tomar el adverbio “todavía”? ¿En su variante de adverbio de tiempo o como adverbio de modo? Dicho de otra manera: ¿“incluso ahora hay quien cuenta conmigo” o bien, “sin embargo, hay quien cuenta conmigo”? Una posible respuesta sería considerar ambos casos: “sin embargo, incluso ahora, hay quien cuenta conmigo”; es decir, hay quien cuenta con el narrador *antes* y *después* del cambio producido por el llamado. En la frase “...conmigo. Amigos míos”, la aliteración i-o produce un campo semántico en el cual se sugiere que el narrador y sus amistades forman parte de una colectividad más relacionada con la presencia de compañeros (en el sentido social del término: “compañeros de viaje”) que tendrían como punto de unión la búsqueda de un ideal común, ya que todos quieren lo mismo. Ese algo, al igual que el llamado, no es precisado y su identificación queda a merced de la capacidad del lector de descifrar el mensaje.

Esa leve alusión a un compromiso social común es matizada en seguida, puesto que las amistades “me quieren a mí también, igual / que yo me quiero”, que, al formar parte de un sólo verso, es posible leer como “y me quieren a mí también igual”, cuyo significado estaría en una relación más directa con lo sugerido por la frase “todavía hay quien me quiere”; es decir, el narrador es querido por su valor como persona. El encabalgamiento, “igual / que yo me quiero”, da como resultado una lectura un tanto humorística: la lógica daría la pauta para leer algo parecido a “igual que yo los quiero”; sin embargo, al cambiar el objeto directo “los” por “me”, la acción del verbo recae sobre la persona del narrador, proporcionando de esta manera una nota graciosa a un poema que, de otra forma, difícilmente aceptaría la inclusión de elementos humorísticos. Esta intención está reforzada

por el hecho de conformar la última parte de una estrofa constituida principalmente por la enumeración de una serie de situaciones que constituyen el entorno actual de ese narrador.

El pasado, en oposición al presente, ya lo hemos visto a lo largo del poema, habría estado caracterizado por una profunda sensación de extrañeza, de vacilación y duda. Esta idea es retomada en la última estrofa: “Así que apenas puedo recordar / qué fue de varios años de mi vida / o adónde iba cuando desperté / y me vi entre vosotros”. En mi opinión, los mayores aciertos de esta sección radican principalmente en los encabalgamientos. El primer verso hace una nueva referencia a la dificultad de precisar ciertas partes de la memoria, situación que es aclarada en el siguiente verso, puesto que no se trata de cualquier tiempo pasado, sino de lo que representan determinados momentos de la propia existencia.¹⁴⁹ La disyuntiva inicial en el siguiente verso marca una división de tipo temporal: los dos versos anteriores estarían enfocados en un periodo previo al hecho de cuestionar, implícitamente, el rumbo de su vida: “adónde iba cuando desperté”. Es muy interesante que emplee el verbo “despertar” para referirse al llamado, ya que de esta manera, ambos términos se convierten en sinónimos, asociados con una idea unitaria de toma de conciencia¹⁵⁰ que, en este poema y desde mi perspectiva, se presenta en dos niveles: individual y social. El primero está asociado con el ingreso en la vida adulta, al mismo tiempo que auxilia en la configuración del yo. En el nivel social, la explicación

¹⁴⁹ Es probable que con “varios años de mi vida” se pretenda aludir muy específicamente al periodo de la adolescencia, entendida, desde este punto de vista, como un periodo de confusión, inercia y falta de objetivos. A estas alturas de *Compañeros de viaje* resulta muy significativo que, a diferencia de la infancia o de la vida adulta (que ya han sido tratadas en diversos poemas), las únicas partes en que se aborda el tema de la adolescencia hayan sido “Las afueras” y “Noches del mes de junio”. En ninguno de sus poemarios posteriores, Jaime Gil de Biedma reconsidera el tema de la adolescencia.

¹⁵⁰ En contraposición, no deja de ser llamativo ver que en varios poemas de “Las afueras” y de algunos otros incluidos en “Por vivir aquí” se aluda al sueño y al silencio con una valoración negativa, como de ensimismamiento.

estaría dada en el verso final del poema: “desperté / y me vi entre vosotros”. Ese “vosotros”, ya se ha visto en “De ahora en adelante”, queda conformado por los amigos-compañeros que están unidos a la vida del narrador del poema; al presentar el despertar de esta forma, el narrador parece concluir, al menos implícitamente, que la existencia del yo queda justificada a partir de la presencia de los otros.

Entonces, como lo señalé al principio de estos comentarios, el conflicto mayor de “De ahora en adelante”, está constituido por la oposición antes-después, que gira, a su vez, alrededor de un llamado, o de un despertar. La valoración que tiene la voz narradora del poema con respecto a su pasado es mayormente negativa y está caracterizada por elementos tales como la imprecisión, la falta de ideales y la aceptación de haber estado en la inopia. En el lado opuesto, el tiempo presente cuenta con una apreciación positiva, enmarcada por la lucidez, la conciencia de la individualidad y la noción de pertenencia a una colectividad o a un grupo de compañeros. Estructuralmente, esta problemática podría haber quedado sugerida por lo prolijo del empleo de recursos poéticos en las dos primeras estrofas del poema, en contraposición a la importancia que en las estrofas 3 y 4 tienen recursos varios como la adjetivación, el encabalgamiento y la alusión intertextual a un poema de W.H. Auden. También es importante destacar la reticencia de la voz narradora a nombrar directamente qué es lo que en realidad fue lo que dio lugar al llamado, o despertar. Al final del poema, no termina de quedar claro el porqué de esta ambigüedad. Después de esto, quizás la segunda parte más importante del poema se encuentre en la estrofa final, donde se destaca la importancia del individuo consciente dentro de cierta colectividad, constituida por los amigos o “compañeros de viaje”, aunque como ese “vosotros” con que cierra el poema tampoco es especificado del todo, muy bien podría estar refiriéndose a un saberse parte de una sociedad. De ser así, puede concluirse que “De ahora en adelante” constituye

una especie de portal a la siguiente sección de *Compañeros de viaje*, “La historia para todos”, integrada por poemas de corte deliberadamente social, a la vez que representa, al menos momentáneamente, algo similar a la clausura de cierta temática de corte intimista y, por tanto, ajena a los lineamientos de la poesía comprometida.¹⁵¹

¹⁵¹ Tratando de ubicarme como un lector de 1959 que ya ha leído la sección “Por vivir aquí”, este poema me haría pensar que Gil de Biedma se habría decidido por escribir poemas sociales y que habría dejado de lado, y tal vez para siempre, poemas de corte intimista como “Idilio en el café” o “Infancia y confesiones”. Fuera de publicaciones esporádicas en revistas, el lector de la época habría tenido que esperar hasta 1965 y la publicación de *En favor de Venus*, para ver hacia qué lado se habría dirigido finalmente la propuesta poética del autor de *Compañeros de viaje*.

COMENTARIOS GENERALES A “POR VIVIR AQUÍ”

Tanto Pere Rovira como Antonia Cabanilles, dos de los críticos que han estudiado *Compañeros de viaje* con más detalle, coinciden en verlo como una especie de “biografía novelada”.¹⁵² Según ella, “Por vivir aquí”, la segunda sección del libro, “representa el inicio de la edad adulta”.¹⁵³ Aunque coincido con los planteamientos de ambos estudiosos, mi perspectiva difiere un poco de lo que propone Cabanilles, quien realiza una lectura secuencial de todos los poemas que, pese a dar resultados valiosos, no creo sea la más adecuada, toda vez que los temas desarrollados por Jaime Gil de Biedma (la infancia, el amor, la toma de conciencia del paso del tiempo, entre algunos otros) son tratados desde diversas ópticas que, en esa misma línea de la lectura biográfica y en aras de una mejor comprensión, quizás deberían ser ordenados por grupos temáticos.

Además de lo anterior, creo conveniente señalar que si bien en ambos estudios se realiza una serie de observaciones y señalamientos estructurales y temáticos bastante certeros, en el caso de Rovira no se comenta la totalidad de los poemas; asimismo hay puntos esenciales (como las variantes que se registran al cotejar los textos presentados en

¹⁵² Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, p. 116.

¹⁵³ Antonia Cabanilles, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Castellón, Universidad de Valencia, 1989, p. 21.

Compañeros de viaje con los de *Colección particular*¹⁵⁴ o con los de cualquiera de las dos ediciones de *Las personas del verbo* publicadas en vida de Gil de Biedma¹⁵⁵) que este crítico no menciona. Asimismo, si bien es cierto que Cabanilles comenta estas variantes, no lo hace de manera adecuada; por ejemplo, aunque señala que en *Compañeros de viaje* “Recuerda” y “Al final” formaban parte de “El paso del tiempo” o que “Sábado”, “Domingo” y “Lunes” constituían la serie titulada “Los días y el trabajo”, al referirse a “Las grandes esperanzas” no señala que el epígrafe (decisivo para la lectura de Cabanilles) no formaba parte de la primera edición de este poema,¹⁵⁶ sino que se introduce en la primera edición de *Las personas del verbo*.

Aunque en el estudio que hago de cada uno de los poemas particularizo en estos y otros aspectos, en los siguientes comentarios busco destacar los rasgos que, a mi juicio, resultan más característicos de “Por vivir aquí”, al tiempo que les confieren cierta unidad a los poemas y permiten considerarlos como parte de una sección particular del libro.

ESTRUCTURA DE “POR VIVIR AQUÍ”

De la misma forma como sucede con “Ayer”, la primera sección de *Compañeros de viaje*, “Por vivir aquí”, está encabezada por un epígrafe:

Je fis un feu, l’azur m’ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,

¹⁵⁴ Seix Barral, Barcelona, 1969.

¹⁵⁵ La primera de ellas, publicada por Barral Editores, Barcelona, 1975; la segunda, por Seix Barral, Barcelona, 1982.

¹⁵⁶ Véase Cabanilles, *op. cit.*, pp. 24-26.

Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux.

Estos versos corresponden al cuarteto inicial de "Pour vivre ici", de Paul Éluard. El texto completo del poema reza como sigue: "Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné, / Un feu pour être son ami, / Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver, / Un feu pour vivre mieux. // Je lui donnai ce que le jour m'avait donné: / Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes, / Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés, / Les insects, les fleurs, les fourrures, les fêtes. // Je vécus au seul bruit des flammes crépitantes, / Au seul parfum de leur chaleur; / J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée, / Comme un mort je n'avais qu'un unique élément."¹⁵⁷

A partir de la primera edición de *Las personas del verbo*, los cuatro versos del epígrafe se reducen a uno solo, con el añadido del nombre del poema y de su autor. Coincido con Cabanilles en que la reducción del epígrafe lo transforma en un elemento más sugerente e inconcreto y más acorde con el propósito gilbiedmaniano de "sobrevivir después de la pérdida del paraíso",¹⁵⁸ pues, la idea central de esos cuatro versos se expresa en el primero de ellos. Y es que en la acción principal de este verso, "Je fis un feu", como también en la subordinada circunstancial, "l'azur m'ayant abandonné", se origina el desarrollo del poema, toda vez que los versos siguientes funcionan a manera de aposiciones; es decir, de "explicaciones". Primero se explica los fines inmediatos que se buscan con esta acción de crear el fuego, para luego, en el cuarto verso, señalar la meta más general: "pour vivre mieux", con lo cual se enfatiza el deseo de mejorar las condiciones de

¹⁵⁷ Cito por Paul Éluard, *Oeuvres complètes I*, préface et chronologie de Lucien Scheler. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, Paris, 1968, p. 1032.

¹⁵⁸ Cabanilles, *op. cit.*, p. 21.

vida, en este caso, mediante una poesía que, al explorar diversos aspectos constitutivos de la voz narradora de los textos, hará uso de múltiples elementos de la naturaleza y de la cultura, como si se supusiera que la escritura es el punto en que converge todo aquello que contribuye a la realización del ser humano.

Después del epígrafe, y en hoja aparte, vienen los poemas, cuyo orden se mantiene igual al pasar de esta edición a las dos de *Las personas del verbo* publicadas en vida de Gil de Biedma.¹⁵⁹ El número de textos puede variar entre 13 y 16, según se considere que “Recuerda” y “Al final” son las dos secciones de que consta “El paso del tiempo”; lo mismo ocurre con “Sábado”, “Domingo” y “Lunes”, agrupados en *Compañeros de viaje* bajo el título genérico “Los días y el trabajo”.

FECHAS DE COMPOSICIÓN

Tomando como base la “Cronología” ofrecida por Shirley Mangini en su estudio *Jaime Gil de Biedma*,¹⁶⁰ se puede observar que el texto más antiguo es “Sábado”, compuesto en 1955. Al año siguiente, Gil de Biedma escribió cinco poemas de esta sección: “Idilio en el café”, “Aunque sea un instante”, “Recuerda”, “Al final” y “El arquitrabe”. En 1957 fueron redactados un total de siete textos: “Arte poética”, “Muere Eusebio”, “Vals del aniversario”, “Infancia y confesiones”, “Domingo” y “Lunes”. Finalmente, en 1958, el

¹⁵⁹ No sucede lo mismo en *Colección particular*. Véase la nota 164 de esta sección.

¹⁶⁰ Shirley Mangini, *Jaime Gil de Biedma*, pp. 186-222.

poeta compuso “Noches del mes de junio”, “Ampliación de estudios” y “Las grandes esperanzas”.

Así, la fecha de composición de “Sábado” coincide con la de dos secciones de “Las afueras” (los poemas VII y X), mientras que en 1956 hay cierto equilibrio entre el número de poemas de “Por vivir aquí”, cinco, y cuatro de “La historia para todos”.¹⁶¹ No sucede lo mismo en 1957, puesto que de los nueve poemas fechados ese año, siete pertenecen a esta sección y solamente dos¹⁶² a la tercera. La proximidad cronológica atribuida a los poemas, bastante más estrecha que los de la sección anterior, sin duda alguna es un factor que contribuye en buena medida a la presencia de rasgos temáticos y estilísticos similares, según se tendrá oportunidad de ver en los siguientes apartados.

EVOLUCIÓN

Hasta donde ha sido posible documentar, sólo cuatro poemas de esta sección fueron publicados antes de ver la luz en *Compañeros de viaje*. Siguiendo el orden en que aparecen en la revista *Papeles de Son Armadans*,¹⁶³ se trata de “El arquitrabe”, “Infancia y confesiones”, “Vals del aniversario” y “Arte poética”. Aunque las variantes entre las versiones publicadas en la revista y las que aparecen en el libro son mínimas, conviene señalar que “Por vivir aquí” es una sección que, posteriormente, sufre modificaciones

¹⁶¹ Dichos poemas son “En sueños”, “Desde lejos”, “La lágrima” y “Piazza del Popolo”.

¹⁶² Se trata de “Por lo visto” y “El miedo sobreviene”.

¹⁶³ *Papeles de Son Armadans*, 23 (1958), Madrid-Palma de Mallorca, pp. 174-178, bajo el título general “Para vivir aquí”.

significativas. Dejando a un lado el caso de *Colección particular*,¹⁶⁴ se puede ver que, si bien la disposición de los poemas permanece fiel al orden original, todos los textos son sometidos a diversos tipos de cambios, que destacaremos a continuación.

PRINCIPALES TIPOS DE MODIFICACIONES

De los cuatro poemas publicados en *Papeles de Son Armadans*, sólo uno, “Vals del aniversario”, aparece sin modificación alguna en *Compañeros de viaje*. Los otros tres ejemplifican los principales tipos de cambios a que los poemas serán sometidos a partir de la publicación de *En favor de Venus*:¹⁶⁵ léxicos, de adición de versos y de puntuación. Así, el v. 9 de “Arte poética”, que en *PSA* reza “pero también la eternidad del tiempo”, en *CV* se convierte en “y sobre todo la eternidad del tiempo”.¹⁶⁶ En “Infancia y confesiones”, el v. 27 cambia de “[...] nos decían en casa,” a “[...] lo decían en casa”. Por su parte, a “El arquitrabe” se le adiciona el epígrafe de que carecía en *Papeles...* (“*andamios para las ideas...*”), mientras que el v. 4 ve modificada su puntuación: de “(cercano, claro está)”,

¹⁶⁴ Dentro de *Colección particular*, el caso de *Compañeros de viaje* resulta bastante peculiar: aunque ningún poema de “Por vivir aquí” es excluido (algo que sí sucede con la mayoría de los textos de las otras dos secciones), en esta antología desaparece el nombre del poemario y se convierte en “Por vivir aquí”, que abre con el poema “La impresión del regreso” (“Las afueras X”), mientras que entre “Aunque sea un instante” y “Recuerda”, se inserta “Del otro reino” (“Las afueras VIII”). A continuación, se retoma el orden en que los poemas fueron publicados en *Compañeros de viaje*, hasta llegar a “Ampliación de estudios”, que es enviado al final de “Por vivir aquí” en esta nueva edición, razón por la cual sigue “Las grandes esperanzas”. Sin embargo, entre éste y “De ahora en adelante” se incluye “Los aparecidos”, “El miedo sobreviene”, “Por lo visto” y “Canción para ese día” (los únicos poemas *rescatados* de “La historia para todos”), para terminar, como ya se señaló, con “Ampliación de estudios”.

¹⁶⁵ Colliure, Barcelona, 1965.

¹⁶⁶ Sin embargo, según señalé en los comentarios al poema, no es éste el único cambio que sufre este verso.

cambia a “—cercano, claro está”.¹⁶⁷ Sin embargo, no son éstas las modificaciones más importantes que los poemas sufren al pasar de la revista al libro.

Tanto en la tabla de contenido como en el título que agrupa los cuatro poemas, en *Papeles...* se lee “*Para* vivir aquí” y no “*Por* vivir aquí”; aunque bien pudiera pensarse que se trata de una errata, sería extraño que esta anomalía se hubiera presentado dos veces, lo que lleva a considerar la posibilidad de descartar esta hipótesis. También, en el *Diario del artista seriamente enfermo*,¹⁶⁸ en una referencia a la estructura de lo que posteriormente será *Compañeros de viaje*, Gil de Biedma introduce el título “*Para* vivir aquí” para identificar lo que ahí se considera como la tercera sección del libro. A partir de estos referentes resulta obvio que, al menos en un primer momento, el autor creía que el título de esta segunda sección iba a ser *Para* (y no *Por*) *vivir aquí*. Esta modificación, no por mínima deja de ser significativa, ya que afecta la forma en que quería que fuese leída esta parte del poemario: la preposición “para”, en su primera acepción, denota el fin o término a que se encamina una acción; es decir, en este sentido, el sintagma “para vivir aquí” habría llevado implícita la finalidad de funcionar como una especie de instructivo, o guía, para poder desempeñarse satisfactoriamente en cierto lugar. En cambio, la preposición “por”, denota la causa de algo; de esta forma, el título “Por vivir aquí” conlleva una idea de justificación, como si los poemas que agrupa sirvieran para dar razón del proceder del personaje poético presentado en ellos, como bien se encargan de apuntar los textos que integran esta sección.

¹⁶⁷ Como indico en la nota anterior, este verso se verá modificado posteriormente.

¹⁶⁸ Véase Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, *op. cit.*, p. 150.

PROCEDIMIENTOS POÉTICOS MÁS RECURRENTES

A lo largo de mis comentarios a “Por vivir aquí”, se puede observar la presencia de un punto recurrente: el tono, entendido no sólo como la perspectiva desde la que un personaje poético enfoca ciertos temas, sino también como el “conflicto” que se desarrolla entre el ritmo del verso y el ritmo de la frase. Dicha tensión se apoya en una serie de recursos poéticos que, si bien es cierto Gil de Biedma ya había empleado con anterioridad, ahora, en la segunda sección de *Compañeros de viaje*, alcanza algunas de sus expresiones más afortunadas, y ya no sólo en este poemario, sino dentro del conjunto de *Las personas del verbo*. En seguida comento algunos de ellos, con el objeto de destacar su importancia dentro de la sección que los engloba.

Aposiciones. En su búsqueda de la expresión más adecuada, la voz narradora de los poemas de “Por vivir aquí” muchas veces explora en su interior, sondeándolo, tal como sucede en un pasaje de “Idilio en el café”, al preguntarse: “¿Quiénes son, / rostros vagos nadando como en un agua pálida, / éstos aquí sentados con nosotros vivientes?” (vv. 7-9). En otros momentos “dispara” el poema hacia nuevas dimensiones semánticas, como ocurre en ciertos versos de “Aunque sea un instante” donde, al intentar definir el término “vocación”, recurre a una doble equivalencia explicativa: “aquello / sobre lo cual fundamos nuestro ser” (vv. 21 y 22) y “el nombre que le dimos a nuestra dignidad” (v. 23). En el primer caso, las aposiciones contribuyen a aumentar el grado de deliberada ambigüedad discursiva del poema, mientras que en el segundo forman parte de una reflexión severamente autocrítica. Así, el empleo de la aposición en “Por vivir aquí” está en profunda relación con un intenso afán exploratorio por parte de la voz narradora de los poemas.

Alusiones. En su búsqueda de la ambigüedad y la insinuación, en “Por vivir aquí” Jaime Gil de Biedma capitaliza el enorme potencial literario que subyace en la alusión, entendida como el rodeo empleado para expresar un concepto. Como ha sido señalado por Shirley Mangini y por Pere Rovira,¹⁶⁹ “El arquitrabe” es el poema en que mejor se presenta este procedimiento; sin embargo, no se trata del único caso. Así, por ejemplo, en “Arte poética” aparecen versos como “mientras arriba sobrenadan promesas / que desmayan...” (vv. 11 y 12), donde la repentina aparición del adverbio hace una referencia como de pasada a un lugar que no es precisado. En el mismo poema el lector encuentra descripciones como la siguiente: algo “cuya corteza de materia terrestre / tratar entre los dedos” (vv. 17 y 18), refiriéndose a lo que puede ser un lápiz, sin mencionarlo de forma directa. Otro texto rico en el empleo de la alusión es “Idilio en el café”, con construcciones como “la mano ante los ojos [...] y el vello / inmenso se confunde a la mirada” (vv. 3-6), donde ese “vello” puede ser el de las pestañas o el del dorso de la mano. Un ejemplo más se halla presente versos más adelante: “Queda espacio / arriba, más arriba, mucho más que las luces / que iluminan a pulsos tus ojos agrandados” (vv. 12-14) donde, se puede observar, una vez más, la aparición del adverbio “arriba”, al mismo tiempo que la voz narradora no explica cuáles son esas “luces que iluminan a pulsos”. Un ejemplo final es el poema “Infancia y confesiones”, como sucede cuando la voz narradora habla de “escuela y despensa y llave en el ropero” (v. 9), verso mediante el cual el poema introduce referencias al pasado familiar y social. También recurre al empleo de la voz impersonal en momentos como “se contaban historias penosas” (v. 22) sucedidas “no se sabía dónde” (v. 24), o bien, con construcciones como “lo decían en casa” (v. 27). En los ejemplos presentados se puede observar que la alusión sirve ya sea para referirse a situaciones o personas que no pueden

¹⁶⁹ Véase Mangini, *op. cit.*, pp. 37-42 y Rovira, *op. cit.*, p. 120.

ser designadas de manera directa (caso específico de “El arquitrabe”), o bien, para buscar efectos embellecedores, de ambigüedad o incluso de intertextualidad, como se verá al momento de comentar los dos últimos recursos.

Adverbios. Mediante éstos, la voz narradora de los poemas se encarga de precisar aún más la percepción experimentada ante algunos hechos o pasajes; incluso, puede decirse que en varias ocasiones, el empleo de esta partícula gramatical le permite tomar cierta distancia crítica ante lo expuesto, evitando así caer en excesos emotivos. De esta forma, en “Arte poética”, la súbita aparición del frío (debida no a factores climáticos y sí a la nostalgia experimentada ante los hechos descritos) “casi sobrecoge” (v. 4); o bien, la vida, expuesta al paso del tiempo, resulta “todavía / misteriosa de casi recordada”, al inicio de “Al final”. Otra función de los adverbios consiste aquí en expresar seguridad frente a lo descrito, seguridad no exenta de esa distancia crítica ya mencionada, como sucede en determinados pasajes de “Vals del aniversario”: “(cuando ya no nos queremos demasiado)”, v. 2, donde el adverbio “demasiado” le da un giro inesperado al sintagma; en el mismo poema, vv. 11 y 12, el adverbio enfatiza la “ligera sensación de irrealidad” enunciada versos atrás, cuando el personaje comunica a su interlocutor su deseo de: “besarte vagamente / los mismos labios”. En otros momentos, y dependiendo del contexto, los adverbios también expresan cierto índice de posibilidad, que es lo que sucede en un momento dado del poema “Ampliación de estudios”: “aunque quizá es más dulce / pasearse a lo largo del río” (vv. 6 y 7).

Adjetivación. En diversos poemas de esta segunda parte de *Compañeros de viaje* aparecen construcciones sintácticas que sorprenden al lector, tales como “el muro color paloma de cemento” (v. 2 de “Arte poética”), o bien, “la piedra / mansa” (vv. 7 y 8 de “Sábado); sin duda, parte del efecto de sorpresa está relacionado con el insólito empleo de

la adjetivación, en el cual es posible advertir la voluntad de la voz narradora de los poemas por unir términos tradicionalmente considerados disímiles. En este afán, se puede observar también la recurrencia de ciertos adjetivos; por ejemplo “vagos”, que es empleado tanto en “Idilio en el café”, “rostros *vagos* nadando como en un agua pálida” (v. 8), como en “Muere Eusebio”, “algunas frases *vagas* que hicieran compañía” (v. 6). En determinadas ocasiones, un término es doblemente adjetivado, como en los versos “la vida es más que esta pausa inmensa, / vertiginosa” (vv. 19 y 20 de “Aunque sea un instante”) o bien, en la construcción “la sonrisa adorable de tus dientes sucios” (v. 16 de “Muere Eusebio”), donde los dos adjetivos reflejan un afán de mayor precisión.

También, mediante los adjetivos se puede apreciar el valor que determinados recuerdos tienen en la persona de la voz narradora, como sucede en diversos momentos de “Noches del mes de junio”, donde encontramos sintagmas como los siguientes: “Alguna vez recuerdo” (v. 1), “casi borrosas” (v. 3), “una angustia pequeña” (v. 6), “la especial sonoridad del aire” (v. 8), “las noches incurables” (v. 10), “el libro intempestivo” (v. 12); o también en varios versos de “Ampliación de estudios”: “En la vieja ciudad / llena de niños góticos” (vv. 1 y 2), “diminutas / confiterías peregrinas” (vv. 2 y 3), “una pequeña falsificación” (v. 30), “en las mañanas de cristales lívidos” (v. 32), “esa efusión imprevista, esa imperiosa / revelación de otro sentido posible” (vv. 43 y 44), que cumplen con la función de expresar la percepción de la voz narradora ante los hechos descritos.

Símiles. Con respecto a este recurso, Richard Sanger señala que, en el caso de la poesía de Gil de Biedma, se trata de un “símil desenfadado y coloquial [que] suele introducirse por conjunciones familiares (‘lo mismo que’, ‘algo como’, ‘igual que’).” Agrega que éstos le sirven al poeta para reformular, “con una nueva precisión, el mundo de

todos los días”.¹⁷⁰ Considero necesario destacar el concepto “nueva precisión”, ya que en él creo advertir el punto medular del empleo del símil en la poesía de Gil de Biedma, puesto que si se considera la idea de que gran parte de los textos de “Por vivir aquí” exponen el deambular del pensamiento de la voz narradora de los poemas en búsqueda de cuanto recurso tenga a su alcance para precisar, dentro de lo posible, el asunto descrito, la propuesta de Sanger cobra una importancia decisiva pues, en efecto, en el símil dicha búsqueda encuentra algunos de sus momentos más felices.

Siguiendo el orden con que Sanger los presenta, se puede ver que los símiles que él señala en su estudio, aparecen en varias composiciones de esta sección, ya sea en “Arte poética”, donde se habla de “promesas / que desmayan *lo mismo que* si espumas” (vv. 11 y 12); o bien, en “Noches del mes de junio”, al explicar la catacresis “una angustia pequeña”, que equipara a “lo mismo que el calor que empezaba” (v. 7). Una muestra más aparece en “El arquitrabe”, cuando la voz narradora dice que se habla de éste (del arquitrabe) “*lo mismo que* si fuera un primo suyo” (v. 3). En el segundo caso, no siempre aparece la construcción “algo como”, sino que a veces se utiliza el adverbio solo: “tus manos deformes *como* pan” (“Muere Eusebio”, v. 19) y, en el mismo poema, “un mundo inexplicable *como* tu propia muerte” (v. 19).

En ocasiones, el símil llega a ser utilizado en sucesión tan cercana que incluso puede ser considerado como una anáfora, que es el caso de “Sábado”, en que se habla de un cielo tan “hermoso *como* el río / y rumoroso *como* él” (vv. 1 y 2) y, en el v. 4 lo reutiliza al describir las aguas del río, “lentas *como* el cielo que reflejan”. Ejemplos de la construcción “algo como”, pueden encontrarse en los versos 6 y 7 de “Vals del aniversario”: “*Algo como*

¹⁷⁰ Véase “La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-165 (1986), p. 96.

el verano / en casa de mis padres”; o bien, en el v. 14 de “De ahora en adelante”: “*algo tan natural como un rumor*”. La tercera expresión, “igual que”, es un símil que aparece en varios poemas: por ejemplo, en “Arte poética”, “*igual que un gran salón donde acudieran / multitudes lejanas como seres queridos*” (vv. 5 y 6); en “Vals del aniversario”: “*Todo es igual, parece / que no fue ayer*” (vv. 17 y 18); en “El arquitrabe”: “*igual que el polvo en las habitaciones*” (v. 45); y en “Domingo”, “*No más que este pequeño esfuerzo por vivir, / por respirar igual como respiran*” (vv. 1 y 2).

Aliteraciones. Este recurso fonético es empleado en la mayor parte de los poemas de “Por vivir aquí” y funciona como una especie de patrón que se despliega a lo largo del poema, permitiendo así establecer relaciones entre diversos componentes del texto, con lo cual se amplía notoriamente la red de significados. Ejemplos de esto se hallan en la aliteración a-o en “Idilio en el café”; o en el par a-o e i-a, de “Aunque sea un instante”, aunque hay que señalar que esta última combinación también es empleada a lo largo de “Al final”. También “Vals del aniversario” sirve para ejemplificar el empleo de este recurso, puesto que presenta dos, en a-o y en e-o. Conviene señalar que no siempre se trata de aliteraciones vocálicas, sino que en algunos casos, debido al uso de ciertas consonantes, se busca reforzar, mediante sonidos ásperos, la gravedad de una situación determinada, como sucede en los vv. 5 y 6 de “Recuerda”: “*y de repente un remolino crece / que me arrastra sorbido*”. Un buen resumen de todo lo anterior es el inicio de “Sábado”, que ofrece una descripción del cielo en que la aliteración o-o colabora con el empleo del símil para lograr un efecto sonoro del todo armonioso: “*El cielo que hace hoy, hermoso como el río / y rumoroso como él, despacio va*”.

Repeticiones. Se advierte diversas intenciones al recurrir a esta figura; en primer lugar, sirve para destacar la importancia de una imagen o concepto: “Palabras, por ejemplo.

/ Palabras de familia gastadas tiernamente” (vv. 19 y 20 de “Arte poética”); o la reiteración de “el mismo temor” (v. 7 de “Aunque sea un instante”) y de “este temor / el eterno temor” (vv. 14 y 15) o, en el mismo poema: “gritamos invocando el pasado / --invocando un pasado...”. Una segunda función de este recurso consiste en subrayar la valoración que se tiene acerca de determinado hecho, como sucede en los vv. 4 y 19 de “Muere Eusebio”: “la inexplicable proximidad de la muerte” y “un mundo inexplicable como tu propia muerte”, frases ambas que recalcan la incomprendibilidad de las dos facetas principales de la existencia, la vida y la muerte. En tercer sitio, refuerzan la insistencia ante una situación determinada, tal es el caso de la acción de recordar en “Noches del mes de junio”: el poema inicia con la declaración “Alguna vez recuerdo” y en el v. 17 se insiste en la misma idea: “Cuántas veces me acuerdo”; o bien, la lejanía temporal del suceso a recordar, dentro de este mismo poema: “ciertas noches del mes de junio [...] casi borrosas” (vv. 2 y 3), “lejanas / noches del mes de junio” (vv. 18 y 19). Una variante más de la repetición, la cuarta, consiste en señalar el estado anímico de la voz narradora ante una situación determinada: “cuántas veces / me saltaron las lágrimas, las lágrimas / por ser más que un hombre” (“Noches del mes de junio”, vv. 19-21), circunstancia similar a la presentada en el poema “Las grandes esperanzas” que, en sus versos iniciales reza: “Las grandes esperanzas están todas / puestas sobre vosotros”, mientras que casi al final (vv. 33-34) retoma la idea, realizando un cambio de complemento circunstancial, que explicita la conciencia que el narrador tiene de estar cargando, en efecto, las expectativas de toda una clase social: “las grandes esperanzas que están puestas / todas sobre nosotros,”. Otro empleo de la repetición se refiere no al de determinadas palabras o frases, sino al de una o dos ideas recurrentes expuestas desde distintos puntos de vista, como sucede en el desarrollo de “Infancia y

confesiones” donde, al explicar su percepción de varios aspectos de su infancia, la voz narradora enfoca sus recuerdos desde distintas perspectivas.

División de un verso en dos líneas. Un recurso que sin duda sorprende al lector de “Por vivir aquí” es el hecho de encontrar un verso dividido en dos líneas, situación que, además de “afectar” la disposición gráfica del poema, señala una pausa mayor que la que podría indicar cualquier signo convencional de puntuación. Se trata de un recurso que constituye otro intento de Gil de Biedma por acercar aún más el poema a los registros del discurso oral que al escrito. Como ejemplo del primer caso, la disposición gráfica del poema, remito a “Recuerda” (primer poema de “El paso del tiempo”), una octava real que, merced a su disposición gráfica, no resulta tan obvia, debido a que el verso 2, que reza así: “ya no pasar... † Desde este instante ahondo”¹⁷¹, se halla dividido en dos líneas. En cuanto al segundo rubro se refiere, una pausa mayor a la que podría indicar cualquier signo de puntuación, puede verse su empleo en el final de “Idilio en el café”, “silencio † y este beso igual que un largo túnel”, o en los versos 7, 10 y 22-23 de “Noches del mes de junio”: “lo mismo que el calor que empezaba, † nada más”, “Eran las noches incurables † y la calentura.”, “[cuánto quise /] morir † o soñé con venderme al diablo, / que nunca me escuchó. † Pero también [...]”.

Encabalgamientos. Se trata de un recurso empleado en todos los poemas de “Por vivir aquí”; tal vez los mejores ejemplos de su utilización se presentan en “Muere Eusebio”, “Noches del mes de junio” y “Vals del aniversario”, lo cual no obsta para destacar su presencia en la primera estrofa de “Idilio en el café”, constituida por cinco encabalgamientos. En ellos se ve muy claramente la tensión entre el ritmo del verso y el ritmo de la frase; es decir, entre el ritmo del metro y el del pensamiento, sugiriendo así una

¹⁷¹ Utilizo el símbolo “†” para señalar este fenómeno dentro del cuerpo de mis comentarios.

conciencia que “deambula” por los versos, que encuentra difícil seguir una línea recta, o un ritmo regular, en su intento por precisar los elementos tanto de la descripción como de la narración. Existen otros ejemplos, como en los versos iniciales de “Aunque sea un instante”: “Aunque sea un instante, deseamos / descansar.” La construcción de estos versos desconcierta al lector al frenar la narración con un enigmático “deseamos”, que remite, en buena medida, a “Idilio en el café” (el poema anterior a éste); sin embargo, al proseguir con la lectura, uno se percató de que el deseo va por otro camino. Una muestra más del peculiar empleo del encabalgamiento con la intención de romper las expectativas del lector se halla en “Al final” (segundo poema de “El paso del tiempo”): “¡si la has visto mil veces!. Será nada / más que, a la vuelta de otro día...”; o bien, líneas más adelante: “nos volvemos / atrás”. Sin embargo, el empleo del encabalgamiento llega a ser tan singular, que es preferible observarlo en los comentarios a cada uno de los poemas de esta sección.

INTERTEXTUALIDAD

Dentro de “Por vivir aquí”, el diálogo con otros sistemas literarios resulta ser, si no algo novedoso en la poesía de Gil de Biedma, sí el punto en que cristaliza su experimentación en este terreno. De todos los poemas que integran esta sección, nueve de ellos ofrecen claramente diversas muestras del manejo de la intertextualidad. Así, su lector encuentra en primer lugar la inserción de versos de otros autores sin que se indique su procedencia. Esto sucede en “Arte poética”, un poema en que una de las imágenes más impactantes (y no sólo de este poema, sino de toda la producción poética reunida en *Las personas del verbo*), “la

eternidad del tiempo”, procede de un drama de José de Echegaray que, como lo señalo en mis comentarios a ese poema, es comentado por Juan de Mairena. En este mismo renglón, “Noches del mes de junio” toma en préstamo un verso de un poema de Luis Cernuda, mientras que en “Ampliación de estudios” se insertan sendos versos de Victor Hugo y de Mallarmé. Un caso muy particular se localiza en los versos 19-21, del poema “De ahora en adelante”, en los cuales se menciona “como dice Auden” y, en seguida, se recurre a la traducción-paráfrasis de determinados sintagmas del poema de este escritor.

Una segunda forma en que aparece la intertextualidad en esta sección, es mediante la modificación de versos de otros autores, también sin que se indique su procedencia. Esto se puede observar en “Infancia y confesiones”, donde el poeta incorpora y a la vez adapta un verso de Antonio Machado y otro de Rafael Alberti. En tercer sitio, en algunos momentos Gil de Biedma traduce o parafrasea versos tanto del español como de otros idiomas, tal es el caso de “Idilio en el café”, pues el título, algunos versos y el ambiente creado en el poema remiten más de una vez a “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot. En “Ampliación de estudios” es posible advertir la traducción-paráfrasis del poema de Victor Hugo mencionado con anterioridad y, en el mismo texto, aparece un guiño al famoso arranque del soneto I de Garcilaso.

AMBIGÜEDAD

El punto en que sin duda convergen todos los recursos enumerados es la ambigüedad que, a su vez, facilitará la lectura irónica de la mayoría de los poemas aquí incluidos. Además de

encontrarse de manera muy explícita en “El arquitrabe”, la ambigüedad se halla presente en otros textos de “Por vivir aquí”. Por ejemplo, en el título de un poema como “Recuerda”, donde la ausencia de un sujeto concreto puede llevar a suponer que se trata de un enunciado declarativo en tercera persona del singular y en presente de indicativo (“él” o “ella” “recuerda”), aunque también puede ser que se trate de un imperativo... y el contenido del poema no ofrece pista alguna que permita eliminar el enigma. Asimismo, frases como “los labios / a solas en medio de la calle familiar” (vv. 5 y 6 de “Arte poética”), donde la naturaleza del sustantivo “labios” adquiere una inusitada ambigüedad, puesto que el poema no deja en claro si se trata de los labios de una o de dos personas y, a partir de la opción que el lector elija, el significado del texto puede tomar muy diversas directrices, enriqueciendo las posibilidades interpretativas.

TRATAMIENTO Y DESARROLLO POEMÁTICOS

Este apartado se centra en diversos aspectos recurrentes en “Por vivir aquí” que, además de conferir unidad a esta sección, pueden servir para enriquecer la lectura de los poemas. Para comenzar, habrá que referirse a consideraciones de orden temporal, donde destaca la indefinición del momento en que se realizan las acciones descritas en la mayoría de los poemas. Esto sucede, por ejemplo, en “Aunque sea un instante”, “Infancia y confesiones” o “El arquitrabe”, poemas en que se centra la atención tanto de la voz narradora como de su lector virtual más en la descripción de un hecho que en el momento en que se desarrolla,

otorgándole así un tenue sentido de atemporalidad, como si se pretendiera destacar más el acto reflexivo acerca de tal o cual hecho que el momento preciso en que se lleva a cabo.

Cuando llega a aparecer alguna referencia cronológica más precisa, se inclina, en primer término, hacia el horario crepuscular, ya sea matutino o vespertino, como sucede en “Ampliación de estudios” o en “Arte poética”; a su vez, en el contexto de los dos poemas este referente temporal está relacionado con cierto grado de confusión en la percepción de la voz narradora con respecto a lo descrito. El segundo momento preferido del día es la noche, ya sea en compañía de alguien, “Idilio en el café”, o en la soledad de la habitación, que es el escenario de “Noches del mes de junio”. En lo que se refiere al momento en que son presentados los poemas, predomina el tiempo presente, a partir del cual la reflexión se proyecta, ya sea hacia el mismo presente, caso de “Vals del aniversario”; hacia el pasado, que es lo que sucede en “Aunque sea un instante”, o incluso hacia el futuro, como ocurre en “Al final”.

Los escenarios en que se desarrollan las acciones descritas en los poemas toman a la ciudad como su principal referente, puesto que nueve de ellos se desarrollan en el ámbito urbano, ya sea predominantemente en espacios abiertos, que es el caso específico de “Ampliación de estudios” (entre otros poemas), o en sitios cerrados, caso concreto de “Idilio en el café” o de “Noches del mes de junio”. Este último, por cierto, es un poema en el que, como algunos otros de esta sección, se observa una profunda tendencia a tomar cuanto elemento se pueda del entorno, con la finalidad de utilizarlo como representación del estado anímico del protagonista del texto en los momentos rememorados.

Siguiendo con la descripción, si bien en varios poemas los escenarios no son precisados, es porque el discurso tiende a girar sobre todo alrededor del propio proceso reflexivo, como sucede en “Aunque sea un instante” o en “De ahora en adelante”. Para

finalizar este punto, cabe señalar que sólo dos poemas recurren a un ámbito no urbano como escenario: “Vals del aniversario” toma lugar “fuera de la ciudad”, pero “en un hotel tranquilo”, mientras que “Muere Eusebio” se lleva a cabo en el campo; significativamente, ambos tienen como intención indagar en el fuero interno de la voz narradora a partir del encuentro con personas cuya presencia resulta bastante significativa en cada uno de los momentos en ellos descritos.

Otro punto de interés en “Por vivir aquí” es, como ya se señaló en su momento, la decidida intención de recuperar ya sea estructuras, temas y escenarios clásicos. En cuanto al primer rubro se refiere, basta con señalar las dos octavas reales en que están compuestos “Recuerda” y “Al final”, los dos poemas que integran “El paso del tiempo”. Por su parte, títulos como “Arte poética”, “Idilio en el café” o “Vals del aniversario”, permiten ver el interés de Gil de Biedma en actualizar temas que tienen una larga tradición literaria. “Sábado” y “Domingo”, dos de los tres poemas de que consta “Los días y el trabajo” ofrecen destacados ejemplos de la pervivencia de ciertos escenarios, considerados como *locus amoenus* en diversos momentos de la historia literaria.

El paso del tiempo, tema fundamental en la poesía de Gil de Biedma, adquiere una perspectiva que revela un profundo conocimiento de causa en la segunda sección de *Compañeros de viaje*; además de ser el título que cobija “Recuerda” y “Al final”. Esta preocupación se halla presente en la totalidad de los poemas de “Por vivir aquí”, ya sea con frases como “la eternidad del tiempo” (de “Arte poética”) o como “¡Tantos años / que pasaron igual que si en la luna...!” (de “De ahora en adelante”). Ejemplos como los anteriores se multiplican al elegir cualquier poema al azar. A partir de esto, se puede comprender mejor un conflicto sustancial no sólo aquí, sino en *Las personas del verbo*: la lucha entre la realidad y la irrealidad con que son percibidos el mundo circundante y sus

moradores. Como se encarga de señalar la misma voz narradora en los vv. 5 y 6 de “Vals del aniversario”, el tiempo es lo que motiva una “ligera sensación de irrealidad”, ya que en este sistema poético todo parece tender a diluirse.¹⁷²

Finalmente, y como ya se encargó de señalar Pere Rovira, la nota más sustancial de todos los poemas incluidos en “Por vivir aquí” es una acusada “reflexión crítica” que, por señalar sólo un ejemplo y siguiendo a Rovira, “aparece plenamente formulada en ‘Noches del mes de junio’”.¹⁷³

CONCLUSIONES

Al inicio de este apartado señalé mi coincidencia con las propuestas de Pere Rovira y de Antonia Cabanilles, con respecto a considerar “Por vivir aquí” como el inicio de la edad adulta del personaje poético que, luego de algunos años, terminaría llamándose Jaime Gil de Biedma. Además de destacar la presencia de toda una serie de rasgos que le confieren unidad a esta segunda sección de *Compañeros de viaje*, mi intención ha sido esbozar si no todas, sí las principales características tanto de dicho personaje en el umbral de su vida,

¹⁷² Alguien que ha estudiado este tema desde diversas perspectivas es José Olivio Jiménez, ya sea en su estudio “Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966)”, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Ínsula, Madrid, 1972, pp. 205-221, o bien en “Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma”, *Poetas contemporáneos de España y América (Ensayos críticos)*, Verbum, Madrid, 1998, pp. 122-133.

¹⁷³ Rovira, *op. cit.*, p. 117.

como de una propuesta que, en opinión de su propio autor: “empieza a existir a partir del año 1956, con ‘Por vivir aquí’.”¹⁷⁴

A partir de los señalamientos anteriores, se puede decir que el primer punto que individualiza esta propuesta es la distancia crítica establecida entre la voz narradora de los poemas y los temas que expone mediante su discurso. Evidentemente, se trata de una intención sumamente reflexionada, presente desde el epígrafe de Eluard con que abre “Por vivir aquí”, donde la voluntad de vivir mejor es expresa. En la búsqueda de ese objetivo, el personaje poético “intuye” que necesita sondear en su persona y en el entorno, en el presente y en el pasado; de aquí que los temas tratados se centren en sus circunstancias actuales o en lo que recuerda de su propia infancia o de su adolescencia, así como en la persona del *otro*, percibido mediante varias representaciones: la familia, los amigos y la compañía sentimental-amorosa. En cuanto al entorno se refiere, hay que señalar que este concepto engloba no sólo escenarios físicos, sino que tiene un significado mucho más amplio, al incluir diversos factores socio-culturales que explican en buena medida el asunto de la intertextualidad, que se presenta no como la inserción de la voz narradora en la tradición literaria, sino como la elaboración llevada a cabo por Jaime Gil de Biedma para crear *su* muy propia y particular mitología.

Evidentemente, y a partir de las fechas de composición de la mayor parte de los poemas, “Por vivir aquí” es gestada durante un periodo de intensa actividad poética, no exenta de reflexión, tanto en el escritor como en el personaje poético. En el primer caso, eso explicaría las múltiples modificaciones a que son sometidos los poemas antes y después de su publicación en *Compañeros de viaje*; en cuanto al segundo se refiere, en él radica uno

¹⁷⁴ “La perfección y el gozo” (entrevista con Adolfo García Ortega), publicada originalmente en *El País*, 10 de julio de 1986. Cito por la edición recogida en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones, op. cit.*, p. 210.

de los hallazgos poéticos gilbiedmanianos más celebrados por la crítica: presentar el discurrir del pensamiento de la voz narradora de los poemas, con sus dudas, certezas, confusiones y auto-crítica que, mediante toda una serie de recursos retóricos, le confieren una voz muy peculiar al personaje Jaime Gil de Biedma, de tal forma que se puede concluir que “Por vivir aquí” es el hallazgo de una voz y de un personaje poéticos en los que conviven la tradición y la innovación, el otro y el uno.

3. LA HISTORIA PARA TODOS

LOS APARECIDOS¹

“Los aparecidos” es el primer poema de “La historia para todos”, la tercera y última sección de *Compañeros de viaje*. Desde el título mismo se sugiere parte del tema a desarrollar, aunque de manera indirecta; si bien todo parece indicar que se hablará de los espectros de ciertos difuntos, el sintagma “los aparecidos”, como se verá más adelante, no es sino una metáfora a partir de la cual se realiza una fuerte crítica social. También, a simple vista, el poema presenta una serie de convergencias, en primer término, con los poemas baudelaireanos de la serie “Tableaux Parisiens” (hacia los cuales Jaime Gil de Biedma expresó varias veces sus simpatías)² y, en segundo lugar, con un poema de Miguel de

¹ 41 versos divididos en cinco estrofas. Predominan los versos endecasílabos (11), seguidos por los heptasílabos y los eneasílabos (6, respectivamente), los tridecasílabos (5), los tetradecasílabos (4), los dodecasílabos (3), los decasílabos (2) y los tetrasílabos, octosílabos, dieciséis y dieciocho silabas (uno de cada clase).

² Sirva como ejemplo la siguiente declaración, en la entrevista “La perfección y el gozo”, realizada por Adolfo García Ortega y publicada en *El País*, el 10 de julio de 1986 (cito por Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. y pról. de Javier Pérez Escohotado, El Aleph Editores,

Unamuno, titulado “Cruzando un lugar”.³ En ambos casos, y a diferencia de lo que ya ha sucedido en poemas anteriores, no es tanto que Jaime Gil de Biedma recurra a la referencia directa o a la paráfrasis, sino que la perspectiva que se establece es muy similar a la que se da en la serie de poemas de *Les Fleurs du Mal* así llamada, mientras que el episodio que se narra recuerda la acción desarrollada en el poema de Unamuno, donde también se evoca un mundo de pobreza y de mendicidad. La lectura de “Los aparecidos” deja una clara impresión de desolación e impotencia, que el poeta logra al exponer las duras condiciones de vida de cierto sector de la sociedad española de los 50; dichas condiciones serían tan cruentas, que el autor llega al extremo de presentar a los indigentes como muertos en vida. Mis comentarios estarán centrados en la observación de los recursos empleados por Gil de Biedma para conseguir ese efecto.

Desde esta perspectiva, el trazado inicial está constituido por ciertas coordenadas espacio-temporales: “Fue esta mañana misma, / en mitad de la calle”, donde el primer verso señala el tiempo, a la vez que, mediante un ritmo pausado, obtenido al disponer de palabras cuya acentuación recae en la primera sílaba (con excepción del sustantivo “mañana”, que lleva el acento en la segunda sílaba), proporciona una tonalidad reposada, que empieza a

Barcelona, 2002, pp. 210-211): “El Baudelaire que más he admirado es el de los *Tableaux Parisiens*, por mi preferencia por los escenarios urbanos. Y luego, por algo más difícil de definir, que es la manera de situarse ante el tema que uno va a desarrollar en el poema. Y la manera de situarse ante las propias emociones que en él entran”. La filiación de la poesía de Gil de Biedma con la obra de Baudelaire es tan estrecha que muy bien motivaría un estudio por separado.

³ Incluido en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, VI. *Poesía*, ed. Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1969, pp. 183-184. El argumento del poema desarrolla el encuentro callejero del narrador con “la pobre niña del lugar oscuro / [que] sólo pedía... lo que quieran darla” y de la que destaca sus “dos ojos profundos [que] me miraron / cual del seno de una isla solitaria”. Al igual que el encuentro entre la voz narradora de “Los aparecidos” y los mendigos, en el poema de Unamuno se insiste en la trascendencia del encuentro: “Han corrido los días desde entonces / y prendido en mi pecho su mirada / y empieza a florecer y dar sus frutos / y a mi espíritu todo lo embalsama”. La semejanza entre los dos poemas fue señalada por James Valender en el “Prólogo” a Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 21.

perfilar un ambiente meditativo ante un hecho acontecido recientemente. El empleo de los adjetivos busca reiterar la actualidad del suceso por venir. La referencia a la mañana también resulta muy significativa, sobre todo, luego del despertar tantas veces aludido en el poema inmediatamente anterior de *Compañeros de viaje*. Siguiendo una lectura página por página del poemario, se podría pensar que luego del “despertar” anunciado en “De ahora en adelante”, lo que se describe en este poema es lo primero que observa la voz narradora. Así, por un lado, la referencia al tiempo tiene como principal objetivo destacar la actualidad de los hechos. El siguiente verso proporciona las coordenadas espaciales: “en mitad de la calle”, con palabras cuyo ritmo, también pausado, es conseguido mediante el uso de los fonemas t, d, d, ll, así como por la disposición de las dos sílabas acentuadas que, además de marcar un ritmo regular (3-6), conllevan la reiteración de la misma vocal “a”. Por otra parte, conviene recordar que frases como ésta o estar “en mitad de la calle”, “salgamos fuera”, “uno sale a la calle”, que se pueden leer en otros poemas de *Compañeros de viaje*,⁴ sugieren un estar a la intemperie; es decir, proporcionan un sentimiento de desprotección. Tal vez la frase siguiente (“yo esperaba”), que constituye una continuación de este segundo verso, apoye esta observación. Así, estar “en mitad de la calle” puede ser considerado como un sinónimo, tanto de estar en contacto con los demás como a merced del mundo exterior. De esta forma, los dos primeros versos del poema tienen la función de señalar la actualidad de los hechos que se van a relatar, acontecidos en el exterior, como si lo narrado estuviera circunscrito por el aquí y el ahora.

La siguiente oración del poema, “Yo esperaba”, forma parte de un endecasílabo, de cuya terminación ha sido separada, y eso con la intención inicial de destacar una acción

⁴ Se trata de frases de diversos poemas de la sección anterior de *Compañeros de viaje*: respectivamente, de “Arte poética”, “Idilio en el café” y “El arquitrabe”.

pasada, cuyo principio y fin no se tendrían en cuenta, ya que abarca un ámbito temporal muy grande. De esta forma, la espera es algo que se extiende en el tiempo. Más aún, al destacarla mediante la disposición gráfica, el poeta le confiere un significado mayor que el simple hecho de permanecer en un sitio (“en mitad de la calle”), puesto que la frase también expresa la vaga esperanza de conseguir algo que se desea. O, alternativamente, puede dar a entender que se cree que ha de suceder algo. De este modo, se puede leer: “en mitad de la calle yo esperaba”, “yo esperaba con los demás” o, incluso “en mitad de la calle yo esperaba con los demás”; el valor de esta última propuesta radica en que sugiere que la espera (con todos sus posibles significados) es algo que comparte la voz narradora con una colectividad. Dentro de esta oración, es importante señalar que se trata de la primera vez que el narrador se identifica como protagonista de la acción que narra. Será ésta también la única ocasión en “Los aparecidos” que aparezca el pronombre de la primera persona del singular, ya que en adelante figura sólo como un sujeto tácito que, sin dejar de estar presente a lo largo del poema, diluye su presencia para darle mayor importancia a todo lo que presenta.

La voz narradora espera, junto con otras personas, “al borde de la señal de cruce”; es decir, espera el turno para cruzar la calle, lo que precisa que el escenario es la ciudad,⁵ cuando “de pronto he sentido como un roce ligero, / como casi una súplica en la manga”, donde la locución adverbial indica que sucede algo tan inesperado que la percepción de ese hecho se vuelve un tanto confusa, puesto que la acción se reduce a experimentar “algo”, no del todo precisado (el adverbio “como”, repetido, tiene en ambos casos un significado de aproximación), ante un agente externo que a su vez remite a un hecho en apariencia trivial,

⁵ La referencia inicial a la calle no deja de ser un tanto imprecisa, toda vez que muy bien puede tratarse de la calle de cualquier sitio del ámbito urbano. No es sino hasta este momento cuando se profundiza en la presentación del escenario como una ciudad.

el rozamiento accidental de algún transeúnte; sin embargo, a partir de la segunda comparación se sugiere que no fue así, ya que se convierte en “casi una súplica en la manga”; o sea, en un acto en el que se insinúa se trató de un roce deliberado. Así, lo que es narrado en estos versos queda resumido en la sorpresiva aparición de alguien que, al parecer, pide una limosna.⁶ También, conviene destacar cómo se presenta al segundo personaje, ya que, si bien éste no es nombrado de manera directa, el lector se percata de su presencia a partir de la descripción de sus acciones, situación que podría sugerir que se trata de una visión fugaz, o de un ser sin rostro ni identidad, como parece indicar la siguiente parte del poema.

En ese momento se introduce un espacio, que insinúa el desconcierto de la voz narradora ante lo que acaba de presenciar, al mismo tiempo que anuncia un intento suyo por reflexionar acerca de lo ocurrido. En seguida se retoma el relato con un adverbio de tiempo, “luego”, que indica la inmediatez de lo narrado, seguido de un verso bastante dinámico, “mientras precipitadamente atravesaba”, en el que la impresión de movimiento es probablemente conseguida por la introducción de los dos adverbios y por el empleo del verbo en pretérito imperfecto que sirve así para captar en el momento de su transcurrir la acción misma de atravesar la calle. Por ello, la velocidad con que se cruza la calle resulta difícil de aprehender para la voz narradora, como también le cuesta trabajo percatarse de los detalles de aquello que sucede a su alrededor. De entre lo poco que percibe, destaca “la visión de unos ojos terribles, exhalados / yo no sé desde qué vacío doloroso”. En el hecho

⁶ Aunque el poema no lo dice de manera directa, esta acción, lo mismo que el contexto en que se realiza, remiten a esta idea. Se trata de un efecto conseguido por medio de un proceso de alusión, como sucedió anteriormente con la referencia a la ciudad: nunca se menciona por su nombre, pero hay elementos (la calle, la señal de cruce) que, por un proceso de sinécdoque, darían por sentado que el poema se desarrolla, en efecto, en una ciudad. Lo mismo sucede con la limosna, que se sugiere, pero que no se explicita.

de hablar del cruce de miradas como una “visión”, intuyo, al menos, dos posibles lecturas: una contemplación inmediata y directa, o bien, la aparición de una imagen sobrenatural; la adjetivación que se le da a los ojos, que los califica como algo difícil de tolerar, engloba ambas lecturas y expresa lo repentino e insoportable que resulta ver o mirar esos ojos que, debido a la velocidad del encuentro, resultan evanescentes, puesto que el adjetivo “exhalados”, si bien se aplica a la siguiente frase, forma parte del mismo verso en que se describe la impresión que dejan en la voz narradora los ojos de esa “aparición”. El sentimiento de imprecisión no ha desaparecido del todo: más que de los ojos, se habla de la mirada que se cruza con la del narrador, que comenta: “yo no sé desde qué vacío doloroso” surgía. Es decir, la mirada emerge desde un sitio desconocido para el narrador y evidentemente tiene características infernales, ya que lo relaciona con un “vacío doloroso”. Así, lo que se nos ofrece en esta segunda estrofa es la contemplación de uno o varios seres cuyas identidades y circunstancias resultan sumamente difíciles de aprehender, aspectos que nos remiten, en cierta medida, al poema “El arquitrabe”, donde se menciona la existencia de “inaprensibles seres / [que] están en todas partes, [y que] se insinúan / igual que el polvo en las habitaciones”. Hay que destacar esta percepción de los personajes como entidades fantasmales que parecen diluirse en el espacio, debido a lo doloroso que resulta para ellos asomarse a una realidad más sólida; esto es, al mundo de los vivos habitado por el narrador.

La tercera estrofa comienza con la reflexión que suscita en la mente de la voz narradora el haber atestiguado lo anterior: “Ocurre que esto sucede / demasiado a menudo”, cuya estructuración hace que el primer verso funcione como un resumen de todo lo anterior, aunque el segundo verso proporciona un matiz diferente al que lo precede, puesto que hace alusión a la frecuencia con que este hecho es observado. Gracias a este último

detalle, el significado de los dos versos se ve ampliado: la presencia de los mendigos, o de los aparecidos,⁷ no es algo esporádico, sino un espectáculo cotidiano al que tal vez ya se debería estar acostumbrado y en el que también es posible observar cierto dejo de ironía por parte de la voz narradora del poema. El segundo verso invita a la reflexión y es muy probable que sea ésa la causa por la que el poema continúa con un espacio que, en este caso, funciona como un indicio de que la voz narradora guarda silencio, antes de proseguir con su meditación: “Y sin embargo, / al menos en algunos de nosotros, / queda una estela de malestar furtivo, / un cierto sentimiento de culpabilidad”, parlamento cuyo núcleo recae en el pronombre de la primera persona del plural. ¿A quiénes engloba ese “nosotros”? Sin duda alguna, a la voz narradora y a sus “compañeros de viaje”, entendidos en esta ocasión no solamente como las personas con quienes aquélla comparte una ideología, sino más bien como el grupo social al cual pertenece, ese mismo grupo al que, tiempo después (en el poema inicial de *Moralidades*, “En el nombre de hoy”), Gil de Biedma se referirá como los pecadores que se avergüenzan de los palos que no les han dado, pues la experiencia descrita constituye un caso evidente de sentimiento de culpa de clase social que, como la visión de los aparecidos, se convierte en una situación recurrente, aludida mediante la asonancia en e-a de la frase “queda una estela”. En esta parte de la tercera estrofa destacan, por un lado, la observación de la presencia recurrente de los mendigos en la ciudad y, por otro, el malestar y la culpabilidad dentro de una colectividad, integrada por la voz narradora y los miembros de su clase social.

La visión de los mendigos ha suscitado una reflexión, un tanto dolorosa, para la voz narradora, lo cual queda en evidencia a partir de algunos de los procedimientos retóricos

⁷ En este momento del poema ya resulta válida la comparación. La mención de los ojos terribles como también del vacío doloroso permite hablar de ambos (“mendigos” y “aparecidos”) como sinónimos.

utilizados, ya que al recurrir tanto a la ruptura de un verso de dieciséis sílabas, como al encabalgamiento y, nuevamente (luego de tres versos), al espacio en blanco, se intenta utilizar al máximo los recursos expresivos que permitan abordar el tema, aunque de manera tangencial. El primer recurso, la ruptura del verso, funciona principalmente como un medio de enlace entre la reflexión anterior y una remembranza por venir. La acción de recordar cuenta con un lugar tipográficamente privilegiado, ya que ocupa una sola línea y es colocada luego de un largo espacio. Si brincamos tanto la cesura como el punto y aparte, quedamos con un verso compuesto por dieciséis sílabas, que permite leer “un cierto sentimiento de culpabilidad recuerdo”; es decir, la culpa, aunque actual, es algo ya experimentado previamente. A su vez, dicho “recuerdo” enlaza con la siguiente parte del poema, como si se pretendiera sugerir que la culpabilidad ante una situación recurrente suscita, ya sea el recuerdo, o la profundización en otra situación parecida, que es de lo que trata la siguiente sección del poema.

La base para hablar de recuerdo y de profundización como sinónimos, radica en el empleo actual de una estructura bastante parecida a la que se utilizó para hablar del encuentro anterior: una leve descripción del escenario y del tiempo en que transcurren las acciones, la presentación de los personajes que intervienen en ese encuentro, la narración de sus acciones y, finalmente, una reflexión por parte de la voz narradora ante esa experiencia. Esto es: la narración de dos sucesos, uno reciente y otro anterior, comparte el mismo esquema, aspecto que es aprovechado de dos formas: primero, para continuar con el hilo de una narración y luego, para profundizar en la exposición de un suceso a todas luces incómodo y sobre el que se desea llamar la atención. La “profundización” comienza a ser advertida desde la descripción que se hace del escenario, en el primer verso, con su referencia explícita a la hora del día: “Fue esta mañana misma, / en mitad de la calle. / Yo

esperaba”. En contraste con esta evocación, versos más abajo se lee: “Recuerdo / también, en una hermosa tarde / que regresaba a casa...” Es decir, un pasado lejano en el tiempo se contrapone a un pasado casi inmediato, donde la “hermosa tarde” se presenta en oposición a “esta mañana misma”; incluso la espera inicial, que indica cierto grado de inmovilidad, es sustituida por un dinámico regreso a casa. También, creo que podría inferirse que la mención de estos dos tiempos distintos, claramente opuestos, sugiere cierta noción de cotidianidad, de algo presente a cada momento del día, todos los días.

La profundización continúa al introducirse otro personaje, ajeno a la voz narradora. Si anteriormente se hizo mención de una persona de sexo indeterminado y de su mirada, aquí se trata ya de “Una mujer” de edad mayor, como se verá líneas más adelante. Las acciones del personaje que apareció antes que éste son un tanto tenues (“como un roce ligero”, “como casi una súplica”), mientras que ahora se habla de acciones que si bien son más precisas, no resultan tan precipitadas como las descritas con anterioridad, puesto que esa mujer, dice la voz narradora, “se desplomó a mi lado replegándose / sobre sí misma, silenciosamente / y con una increíble lentitud (la tuve / por las axilas, un momento el rostro / viejo, casi pegado al mío)”. En este caso, la profundización es más contundente y sus efectos están fuertemente relacionados con toda una serie de procedimientos empleados para conseguir esta finalidad, entre los cuales destacan los verbos, el tiempo y las personas que realizan las acciones descritas. Siguiendo este orden, se observa que las acciones de los dos personajes son hasta cierto punto complementarias: mientras la mujer se desploma, la voz narradora la sostiene. Es decir, mientras que alguien en el entorno desfallece víctima de las condiciones adversas, alguien más, quizás llevado por el malestar y la culpa anteriormente mencionados, está dispuesto a brindar su ayuda a estas víctimas de las circunstancias históricas y de la desigualdad social. El tiempo utilizado para hablar de estas

acciones (el pretérito perfecto simple) tiene como función marcar una distancia temporal, como de algo ya concluido, entre la voz narradora y los hechos que atestiguó, lo que, dicho de otra manera, establece un margen que le permite realizar una especie de “percepción crítica”, que corre a cargo, principalmente, de los adjetivos y de los complementos circunstanciales. Para terminar, se puede ver que están claramente diferenciadas las acciones realizadas en primera persona, por un lado, y aquellas otras efectuadas en tercera persona del singular, por otro: no existe ninguna acción compartida. Esta separación, quizás inconsciente, sugiere un distanciamiento entre los dos personajes que desarrollan las acciones. Queda pendiente lo que he llamado “percepción crítica”, y que, dada su importancia, conviene comentar con mayor detalle.

El suceso principal de esta sección es el desmayo de la mujer; sin embargo, también se percibe una serie de puntualizaciones que, al mismo tiempo que otorgan dinamismo a estas líneas, son indicadores de un alto nivel de percepción y análisis. Los tres adjetivos que hay en esta parte están referidos a la situación de la mujer: ella se desmaya, doblándose “sobre sí misma”, con una “*increíble* lentitud”; a diferencia de lo que ocurre en el encuentro anterior, aquí la percepción que se tiene de la otra persona va más allá de los ojos: nos enteramos de que se trata de una mujer de edad avanzada, pues se habla de un “rostro *viejo*”. Los adjetivos, aunque aplicados a la mujer y sus acciones, reflejan, en comparación con el encuentro descrito con anterioridad, una mejor apreciación del estado anímico de esta persona por parte de la voz narradora, a quien evidentemente le conmueve ver el desvanecimiento de la anciana. Conviene agregar que la mayoría de los complementos circunstanciales son de tipo modal: fuera del primero, que habla de la cercanía entre los dos personajes, los otros, antes del paréntesis, responden a la pregunta ¿cómo?: “replegándose sobre sí misma”, “silenciosamente”, “con una increíble lentitud”, “la tuve / por las axilas”,

que remiten a una percepción mayormente visual de los hechos.⁸ La referencia al sentido del oído indica cómo las condiciones del derrumbe de la clase social a que pertenece la anciana pasan desapercibidas. La parte entre paréntesis precisa, todavía más, las condiciones del encuentro, y resulta fácilmente visible el predominio de los complementos de lugar, que van seguidos por uno de tiempo, “un momento”, mediante el cual se alude a la duración de los hechos. La brevedad del encuentro, contrapuesta a la proliferación tanto de adjetivos como de complementos circunstanciales, es lo que permite hablar de una percepción cuya crítica será realizada posteriormente, valiéndose de los recursos comentados. También, la combinación de los sentidos de la vista, el oído y el tacto pareciera fusionarse en uno sólo, tal vez en un intento de sugerir lo impactante y lo precipitado de la escena en la percepción de la voz narradora.

El encuentro entre los dos personajes es tan sorprendente como fugaz para ambos; inmediatamente después, todo parece volver a la normalidad: “Luego, sin comprender aún, / incorporó unos ojos / en donde nada se leía, sino la pura privación / que me daba las gracias”. Esa falta de comprensión, atribuida inmediatamente a la anciana, puede ser compartida por la voz narradora, ya que aquello que llamo “percepción crítica” es un acontecimiento posterior al desvanecimiento de la anciana. La mención de los ojos remite, a su vez, a aquéllos descritos anteriormente (“terribles, exhalados / yo no sé desde qué vacío doloroso”), aunque esta vez se habla de unos aparentemente vacíos, percibidos esa tarde del regreso a casa. A continuación, se precisa que en ellos eran visibles la carencia, el despojo, la pena y la ausencia de bienes que, no obstante, los hacen ser capaces de

⁸ Resulta obvio que en este último ejemplo se trasciende el sentido de la vista y se llega al del tacto; también es igualmente significativo que la voz narradora intervenga para evitar la caída de la anciana.

agradecer un simple gesto de humanidad, como fue el hecho de evitar que la caída continuara hasta el piso.

El poema continúa con un espacio en blanco; es decir, con un momento de silencio, para que posteriormente la voz narradora hable del desenlace de ese encuentro: “Me volví / penosamente a verla calle abajo”. En mi opinión, la parte más importante de esta frase radica en el adverbio de modo; creo que puede referirse, por igual, a las dos personas: atestiguar lo anteriormente descrito representa una aflicción, un trago amargo para la voz narradora; para la anciana, andar calle abajo, en sus condiciones, representa una gran dificultad.

Como se ha podido observar, pese a que se trata de un suceso bastante simple y, al parecer un tanto frecuente, participar de manera directa en una situación evidentemente penosa, sitúa a la voz narradora en cierto estado de confusión, hecho que queda sugerido por la abundancia de complementos circunstanciales y el empleo de adjetivos que permiten observar más fácilmente el estado anímico de quien atestiguó y tomó parte en estos sucesos. Este desconcierto resulta evidente para el lector, lo que demuestra que los recursos empleados han cubierto su objetivo. Ahora bien, ¿qué es lo que experimenta la persona de la voz narradora? ¿Es consciente de su estado anímico-mental posterior a lo narrado? Todo indica que sí, puesto que pretende tomar conciencia de ello, al decir: “No sé cómo explicarlo”, con lo cual inicia el tercer momento del poema: la reflexión.

La incapacidad de saber explicar abarca no solamente lo sucedido esa tarde, sino que es algo que afecta también lo que pasó esa mañana. Este verso cuenta con un encabalgamiento: “No sé cómo explicarlo. Es / lo mismo...”, que proporciona cierto patrón de lectura, ya que al romper con la estructura de la frase, se alude a la dificultad de precisar la impresión que se tiene ante lo atestiguado. “Es / lo mismo que si todo”, otra frase trunca

que, además de reiterar lo difícil de expresar las situaciones anteriores, sugiere el intento de la voz narradora por fusionar dos hechos aparentemente inconexos: todo lo anterior sería “lo mismo que si todo”; es decir, “lo mismo que si el mundo alrededor / estuviese parado / pero continuase en movimiento / cínicamente”. La anáfora “lo mismo que” apunta a otro factor: la incredulidad de que las cosas sean precisamente de esa manera y no de ninguna otra posible. La oposición quietud-movimiento indica que mientras el tiempo transcurre, hay asuntos, como la miseria en la que se desenvuelven los aparecidos, que permanecen inmutables, lo cual justificaría que ese hecho haya sido calificado sencilla y llanamente como un acto de desfachatez, y de ceguera deliberada, por parte de quienes podrían y deberían hacer algo por modificar esa situación, ya que actúan “como / si nada, como si nada fuese verdad”, al pasar de largo y no ayudar a la mujer que se desmaya. En este caso, la repetición “como si nada” tiene una función en principio desautomatizadora, cuya finalidad sería la de profundizar en el análisis de lo expuesto pues, al comportarse “como si nada”, la descripción no se detiene ahí: la frase es complementada por una oración que subraya la determinación de no querer ver lo que en realidad sucede en el entorno. Creo importante señalar que fuera del “no sé cómo explicarlo” inicial, toda esta parte es bastante impersonal, como si fuera una especie de reflexión sobre una situación en general, con lo cual es probable se pretenda insinuar el desinterés del grueso de la población hacia la problemática expuesta.

Los versos que siguen resultan ser muy significativos, puesto que en ellos se presenta a los mendigos como seres de ultratumba, como aparecidos, como muertos en vida: “Cada aparición / que pasa, cada cuerpo en pena / no anuncia muerte, dice que la muerte estaba / ya entre nosotros sin saberlo”. Destaca la frase “cuerpo en pena” que es la evidente des-automatización del sintagma “alma en pena”, expresión popular para referirse

a los espíritus que, por diversas razones, no encuentran el descanso *eterno*. El efecto dramático que se logra con este recurso contiene una gran carga semántica, ya que lleva implícita la reiteración de la oposición quietud-movimiento, señalada anteriormente: el sufrimiento, el dolor, la miseria y otras adversidades conforman una vida que, para los mendigos-aparecidos, se ha vuelto inmutable, sin ninguna esperanza de cambio cercano. El cotidiano encuentro con este tipo de personas, sugerido por la repetición de frases como “cada aparición”, “cada cuerpo en pena”, subraya lo absurdo que es actuar “como si nada”, puesto que se trata de un hecho tan frecuente como innecesario de explicar, debido a que las condiciones infrahumanas de cierto sector de la sociedad resultan evidentes a simple vista (lo que quizás ayude a comprender el por qué del predominio de este sentido corporal). Esta idea de los mendigos como muertos en vida, como apariciones, es enfatizada por una repetición más: la de la palabra “muerte”, con lo cual se evidencia que la percepción de la voz narradora acerca de las condiciones en que se desenvuelven los indigentes es bastante grave, puesto que los considera como una especie de zombis, con muy pocas, por no decir nulas, posibilidades de superar dichas condiciones.

Las seis líneas restantes del poema señalan el sitio de donde provienen “los aparecidos”, a la vez que proporcionan más información sobre ellos. Esta continuación de las reflexiones comentadas con anterioridad está señalada mediante el cambio de estrofa, ya que siguen la línea de las reflexiones comentadas, al introducir, entre una y otra estrofa, un largo espacio que acentúa tanto el dramatismo previo como el que está por venir. “Vienen”, explica la primera línea de esta estrofa final. ¿Quiénes “vienen”? Es obvio que “los aparecidos”; sin embargo, uno no deja de preguntarse el por qué de la ausencia del sujeto, recurso con el que tal vez se pretende subrayar la innegable presencia de estos personajes. Así como la persona de la voz narradora ha tendido a diluirse, lo mismo sucede con los

otros seres humanos que han sido descritos en el poema. Es curiosa la paradoja que el poeta obtiene así: al omitir, menciona; al anular, subraya. El resto de la oración señala y explica el sitio de su procedencia: vienen “de allá”, de un lugar un tanto impreciso y que al parecer no requiere de mayor identificación, tal vez por ser conocido de sobra; aunque luego el narrador parece cambiar de opinión y da algunas pistas: “del otro lado del fondo sulfuroso”, es decir, de un sitio con características infernales, cuya terrible significación es magnificada mediante la asonancia o-o: “otro”, “fondo”, “sulfuroso”, que a la vez sugiere que la extensión de ese desagradable lugar es enorme. Sin embargo, la precisión anterior, dada su naturaleza metafórica, requiere de ser explicitada: el sulfuroso escenario no es otro que el “de las sordas / minas del hambre y de la multitud”, frase que desentraña la razón por la cual la voz narradora decidió establecer el paralelismo indigentes-aparecidos. Al mencionar el sustantivo “minas” y equipararlo con ese sitio, ubicado “allá”, de fondo sulfuroso (el infierno), se puede ver que las minas, funcionan como una especie de símbolo, al ser percibidas como un sitio bajo tierra, cuyos ocasionales habitantes (los trabajadores), desarrollan una serie de actividades en condiciones laborales adversas, lo cual haría que su vida fuera considerada como un verdadero infierno. Después, se continúa con esta comparación, y si ya se ha establecido que las minas son el infierno, entonces, quienes ahí pasan la mayor parte del tiempo, se convierten automáticamente en los aparecidos; es decir, en una especie de seres con características infrahumanas. Como detalle adicional, las minas son modificadas por dos sustantivos dotados de función adjetival: “hambre” y “multitud”, lo que explica, en parte, en qué consiste ese “infierno de vida”. Tampoco puede dejar de señalarse que, a pesar de realizar una contundente crítica social, ésta ha sido hecha de una manera tan velada que habría pasado prácticamente desapercibida hasta este momento, lo

cual, pensando en la censura imperante en el momento de la publicación del poema, indica que los recursos empleados para disfrazarla han funcionado eficazmente.

Las dos líneas finales del poema establecen que, aunque la voz narradora tiene una visión predominantemente negativa del entorno, aún abriga algunas esperanzas: “Todavía no saben quiénes son: / desenterrados vivos”. Son esperanzas que se cifran, sobre todo, en el adverbio inicial, como si con ello se quisiera insinuar que hay posibilidades de que los aparecidos se percaten de su situación y puedan modificarla.⁹ Sin embargo, esta ligera esperanza es prácticamente sepultada ante lo abrumador de la realidad y, como si el hecho mismo de considerar a estas personas como “aparecidos” no hubiera sido de por sí lo suficientemente fuerte, ahora dicha imagen es sustituida por la de “desenterrados vivos”, recurso desautomatizador, de efectos semejantes a los del sintagma “cada cuerpo en pena”, comentado con anterioridad. La frase original, “enterrados vivos”, remite a una situación de desesperación, angustia, terror e impotencia; esta modificación conserva el sentido de la expresión original, de lo cual se puede deducir que la voz narradora llega a la conclusión, breve y certera, de que es enorme el sector de la población que vive en condiciones infrahumanas.

Así pues, en “Los aparecidos” destacan varios elementos, siendo el primero y más evidente el darle actualidad y cercanía, así como cierto *status* de denuncia a un problema social, como es el caso de la proliferación de los indigentes, ante la evidente apatía de diversas instituciones y sectores sociales. Para conseguir este objetivo, el poeta recurre a variados recursos retóricos, entre los cuales sobresale el de la repetición, manejada en varios niveles: fonético, léxico, sintáctico y estructural. Desde una perspectiva literaria, la

⁹ En las ediciones posteriores del poema, ese “Todavía” es sustituido por “Y ni siquiera saben”, lo que parece indicar que las esperanzas de un cambio social habrían quedado totalmente canceladas.

repetición estructural constituye el mayor acierto de este poema; la reproducción del esquema: descripción del escenario, presentación de los personajes, narración de las acciones desarrolladas, reflexión de la voz narradora, contribuye a la creación de una atmósfera regida por la recurrencia, que deja de ser un recurso meramente literario para convertirse, de manera velada, en un instrumento de crítica social. Mención aparte merece la forma en que se realiza esta crítica: valiéndose de los distintos niveles de repetición, el poema reitera y profundiza situaciones determinadas, a la vez que expone el problema de la pobreza como algo actual y escasamente atendido por quienes pudieran y debieran actuar para solucionarlo, lo cual deja como resultado un sentimiento de malestar y de culpabilidad en la voz narradora, ya que, a partir de lo expuesto, se puede inferir que el narrador de “Los aparecidos” sabe que es uno de quienes podrían y deberían actuar para solucionar el problema de la pobreza y no lo hacen, aspecto en el que, desde mi perspectiva, se comienza a perfilar uno de los puntos más peculiares y reconocidos por la crítica que se ha ocupado de la obra de este autor: la conciencia de culpa de clase social de la voz narradora de los poemas de Gil de Biedma. Finalmente, resulta muy significativa la disolución de los personajes del poema, aspecto que reforzaría la intención de exponer toda una faceta de la realidad española y no sólo una situación en particular.

En todo lo anterior no debe perderse de vista que este poema constituye la puerta de entrada a “La historia para todos”, la tercera sección de *Compañeros de viaje*; de hecho, se adelantan aquí, por un lado, algunos de los principales recursos literarios que emplea Gil de Biedma en su faceta de poeta social y, por otro, rasgos importantes de la visión que tiene con respecto a ciertos problemas que aquejan a la sociedad de su época. Habremos de entender este último punto en dos vertientes: la de los temas a desarrollar y la del poeta. La división yo / lo otro o nosotros / ellos, vista desde esta perspectiva, da fe de una división

social cuyos alcances se incorporan a la visión del mundo asumida por el poeta, llegando a prefigurar uno de sus logros más celebrados por la crítica: en efecto, a partir de este momento, Gil de Biedma parece tener presente que su noción de la poesía social no coincide con el falso “nosotros” que lo hermanaría con el pueblo, sino que supone una división y una conciencia de clase que lo lleva a experimentar y a confesar malestar e incomodidad por saberse miembro del sector de la sociedad que, en gran medida, contribuye a mantener las condiciones infrahumanas de “los aparecidos”.

EL MIEDO SOBREVIENTE¹⁰

En *La Escuela de Barcelona*, Carme Riera habla del origen de este poema y lo relaciona con la angustia con que Jaime Gil de Biedma y sus “compañeros de viaje” vivieron la detención, la incomunicación y el interrogatorio de Gabriel Ferrater por parte de la policía franquista.¹¹ Este episodio ofrece cierta información que no deja de ser válida desde un punto de vista histórico-literario; sin embargo, tal vez el poema pueda ser comprendido sin que se tenga que referir mayormente a dichas circunstancias específicas. En mi opinión, hay que tratar de leerlo, al contrario, como lo habrá leído cualquier lector de la España de ese tiempo. En “El miedo sobreviene”, el tema es anunciado desde el título: trata de la aparición del temor, del miedo. El lector común, aquel que probablemente no tenga conocimiento de la vida de su autor, se habría preguntado ¿qué es lo que motiva que surja este sentimiento? Como en otros poemas de Gil de Biedma, ese lector habría tenido que partir de una situación expuesta *in media res*, leer el poema y valorarlo en su dimensión literaria. Creo que, desde un primer acercamiento, es posible observar que el poema no ofrece mayor referencia al episodio que, según Carme Riera, le habría dado origen; desde

¹⁰ Poema dividido en tres cuartetos, donde predominan los versos endecasílabos (4), tridecasílabos (3), eneasílabos (2), tetrasílabos (2) y un verso heptasílabo.

¹¹ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 62-63.

esta perspectiva, el contexto biográfico no resulta fundamental y más bien hay que comenzar por considerar el texto en su literalidad.

Así, una lectura posible consiste en observar detenidamente los momentos en que se analizan las distintas facetas del miedo experimentado. Desde un inicio se advierte en el poema la presencia de varios recursos que destacan por la audacia con que son utilizados, sobresaliendo entre ellos el encabalgamiento, que se emplea para sugerir la presencia de un aire meditativo, no exento de temor. También es posible distinguir un ambiente permeado por la ambigüedad. Todos estos componentes, en conjunto, convergen en una percepción negativa del entorno que, a mi modo de ver, conduce a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los elementos empleados, cómo son combinados y de qué manera contribuyen en la construcción de ese ambiente, de esa visión del mundo? ¿Hasta qué punto resultaría necesario referirse a la biografía del escritor para buscar una mejor comprensión del poema? Estos son algunos de los interrogantes que trataré de contestar en las líneas que siguen.

Como ya lo mencioné, el tema está presente desde el título del poema, donde se anuncia la intempestiva aparición del miedo. Luego, la misma idea es reiterada en el primer verso: “El miedo sobreviene en oleada / inmóvil”. El lector se halla así, de golpe, en presencia de un sintagma que indica que la sensación de miedo, además de presentarse sorpresivamente, aparece “en oleada”; es decir, de manera contundente e incluso demoledora. Destaca en estos versos el ritmo pausado (debido en parte a la distribución de los acentos en las sílabas 2, 6 y 10, así como a la repetición del fonema *e*). Pero también llama la atención la suspensión del orden lógico de la oración mediante el encabalgamiento; la partícula que forma parte de ella y del siguiente verso es un adjetivo, “inmóvil”, que al ser atribuido al sustantivo “oleada”, origina un oxímoron que, a su vez, proporciona la

imagen de una quietud abrumadora, un tanto sobrenatural, como si todo hubiera sido congelado instantáneamente; incluso puede hablarse de un miedo muy profundo, o magnificado, debido a lo sorprendente y lo rotundo de su aparición.

La sensación de sorpresa ante lo repentino de la aparición del miedo es reiterada en seguida, puesto que éste sobreviene “de repente, aquí”. ¿Dónde se ubica ese lugar, ese “aquí”? Sin duda, en el espacio que ocupa quien narra el poema; sin embargo, y en vista de que se trata de un espacio que no es precisado, más que de un sitio específico, el temor puede hallarse en cualquier lugar, de manera tal que el miedo mismo empieza a ser considerado como un elemento omnipresente, que puede introducirse en cualquier momento y en cualquier sitio. Estas dos percepciones, en conjunto, *aluden* o *insinúan* el hecho de vivir tiempos difíciles. El verbo, “se insinúa”, adquiere aquí una enorme carga semántica, al referir que el miedo se expresa de modo sutil, en forma indirecta, y creo que puede ser considerado como el término clave de todo el poema. En un primer momento, dicha voz está lógicamente asociada con “el miedo”, que se va haciendo presente de manera pausada, aunque contundente, como ya se indicó en el primer verso. Sin embargo, lo que podría haber sido considerado como parte de una enumeración, se convierte sutilmente en parte de otra idea: “De repente, aquí, / se insinúa”, sintagma que puede ser entendido como “en este momento, en este poema, se da a entender algo que es apuntado en forma sutil”. Al recurrir al sujeto tácito, se deja vacío el sitio que éste debería ocupar y, aunque una primera lectura apunta a que ese sujeto es el miedo, existe otra posibilidad: que tal vez la diferencia sea de orden dinámico: lo que en un principio se anuncia como una presencia estática, de pronto empieza a moverse; así, más que presencia, en el segundo verso se sugiere una idea de invasión o de penetración, lo que resulta más preocupante aún.

Experimentar esa percepción halla su eco en el entorno, en “las construcciones conocidas”; esto es, en el ámbito que, por conocido, resulta ser familiar. Aunque la estructura de este verso, o más precisamente, el encabalgamiento, permite considerar tanto “las construcciones conocidas” como “las posibles”, resulta muy probable que la voz narradora haga una insinuación, una referencia velada a cierto tipo de construcciones, ajenas al entorno, desconocidas, en las que el miedo tampoco deja de estar presente. Sin embargo, debido al encabalgamiento, el adjetivo también forma parte de otra idea: “las posibles // consecuencias previstas”. Es decir, se ha considerado con anterioridad las probables secuelas de “algo”, de ciertos actos que no son nombrados, definidos o precisados, punto que se relaciona muy estrechamente con la sensación de miedo y que contribuye, en parte, a clarificar su origen: se deducen “las posibles consecuencias” de una o varias acciones que pueden poner en peligro cierto orden. No deja de sorprender el empleo del encabalgamiento, que enlaza no un verso con otro, sino dos distintas estrofas, evidentemente con una intención de por medio, a la que me referiré líneas más adelante, al ocuparme del segundo encabalgamiento de este tipo.

Significativamente, así como no se mencionan las causas del miedo, tampoco se hace referencia a los efectos de “las posibles consecuencias” de ciertos hechos proyectados que dieron origen al temor, como si con esto se quisiera decir que tanto los actos que pudieron poner en riesgo y que dieron lugar al miedo, así como el miedo mismo, fueran de sobra conocidos y no requirieran de ser nombrados directamente, como si de lo que se tuviera miedo fuera de identificar las causas del temor que se vive. Dentro de ese mismo rubro, las previsiones “no excluyen lo peor”, frase entre paréntesis que, como en otros poemas de Gil de Biedma, cumple con el objetivo de resaltar lo que entre ellos está contenido. ¿Qué puede ser “lo peor” en un contexto en el que nada, salvo el miedo, es

nombrado de manera directa? Pensando en el momento en el que fue publicado este poema, se puede pensar que con “lo peor” se alude muy probablemente a la persecución y la cárcel, suponiendo, incluso, la posibilidad de la tortura y la muerte, puesto que el miedo muchas veces supone una gran incertidumbre con respecto a la seriedad de las consecuencias que el peligro o la amenaza pueda traer.

El poema continúa en este rubro de la alusión con los versos “todo el lento dominio de la inteligencia / y sus alternativas decisiones, todo / se ofusca en un instante” en los que, creo, se menciona más directamente los efectos negativos de la repentina aparición del miedo; en este caso, los efectos que tiene sobre la conciencia; esto es, sobre la facultad de conocer, analizar y discernir, que se ve trastornada por este hecho. Así vemos cómo la exposición de una de las ideas centrales del poema hasta el momento, la sorpresiva aparición del miedo, se interrumpe, justamente porque el miedo impide pensar con claridad. Creo conveniente resaltar, también, la repetición del adjetivo “todo”, que resume las diversas facetas del pensamiento (la capacidad tanto de comprender como de decidir) que se ven aturdidas por el miedo. Otro punto sobresaliente es el encabalgamiento, que sirve aquí no sólo para suspender la expresión de una idea al pasar de un verso a otro, y de una estrofa a otra, sino también para crear la impresión de una ofuscación mental momentánea (obsérvese que “todo / se ofusca en un instante”) en la que, momentáneamente, el sujeto no está seguro de lo que percibe a su alrededor.

Esta idea de ofuscación afecta las tres últimas líneas del poema, en las que, según se puede ver, el sujeto no dispone de una percepción adecuada de la realidad circundante: “Y sólo queda la raíz, / algo como una antena dolorosa / caída no se sabe, palpitante”. Si bien es cierto que se tiene la noción de algo que permanece, “la raíz”, todo lo demás se encuentra impregnado por una fuerte imprecisión, que se intenta reproducir en sintagmas

del tipo “algo como” y “no se sabe”. Sobresale el uso de dos sustantivos, “raíz” y “antena”, términos contrapuestos, ya que mientras uno permanece oculto, el otro está visible; si uno sugiere cierta idea de principio, el otro proporciona una noción de límite o de final; uno es de naturaleza vegetal y el otro, animal. Creo que, en conjunto, aluden a una especie de totalidad, de completitud. Dentro de las diversas acepciones de la palabra “raíz”, hay una que considera que se trata de una parte de cualquier cosa, de la cual, quedando oculta, procede lo que está manifiesto, lo que, en el contexto de este poema, permite considerar que la “raíz” que queda “palpitante” es la del sujeto, reducido por el miedo a la categoría de una mera “antena dolorosa”, incapaz de percibir lo que pasa a su alrededor. En cuanto al posible significado de la palabra “antena”, existen más posibilidades. Por un lado, se trata de un dispositivo capaz de emitir o recibir diversos tipos de ondas electromagnéticas; en “El miedo sobreviene”, considero que se puede interpretar como la captación de una problemática relacionada con el miedo: dentro de esa ofuscación, la voz narradora cuenta con la capacidad, ya señalada, de recibir dicho temor, al mismo tiempo que puede transmitirlo.

Ubicando ambos términos en su contexto, se puede hablar de dos posibles resultados. Por un lado, la frase “Y sólo queda la raíz”, como ya fue señalado, representa el único elemento preciso en esta parte del poema y creo que se relaciona con la idea de un origen determinado que deberá permanecer oculto y, sin el cual, el miedo descrito no podría haber existido. Ahora bien, si la causa es algo preciso, no deja de ser extraño que por la razón que se quiera, deba permanecer en el anonimato. Por su parte, en la expresión “algo como una antena dolorosa”, hay que destacar, además de la “antena”, la fuerte dosis de imprecisión dada por la locución “algo como”, que señala cierta dificultad para precisar el entorno y la percepción que de él se tiene; para este objeto, no hay que olvidar que la

inteligencia se encuentra ofuscada por el miedo. La referencia a la “antena”, un elemento externo (en contraposición a la “raíz”), se encuentra afectada por esta indefinición. En este contexto también resalta el adjetivo, “dolorosa”, ya que es la segunda ocasión en el poema en que se alude a un sentimiento; pero nuevamente se presenta la dificultad de saber a qué o a quién se refiere la voz narradora con el sustantivo “antena”; es decir, no queda del todo claro para quién resulta dolorosa la presencia de algo o de alguien que se dedica, ya sea a recibir o a transmitir cierta percepción o cierta información, aunque puede ser posible que se refiera al sujeto que sufre los efectos del miedo.

De esta manera, la combinación raíz-antena permite establecer que, en la perspectiva del yo lírico de “El miedo sobreviene”, hay un entrecruzamiento de planos gracias al cual lo externo y lo visible son considerados como elementos engañosos; sin embargo, debido a la ofuscación y el miedo, ambos se entrecruzan de manera intermitente, lo cual sólo contribuye a aumentar la desazón. Por su parte, y continuando con la lectura del poema, la antena está “caída no se sabe, palpitante”, construcción que permite observar que la percepción del entorno continúa siendo un tanto imprecisa, aunque resulta muy probable que la “caída” de la “antena”, esto es, el no saber dónde se encuentra exactamente, así como el hecho de que continúe palpitando, pueden ser la causa de la incertidumbre que, en diversos niveles, opera dentro del poema.

El principal aspecto que destaca dentro de “El miedo sobreviene” es la significativa ausencia de un individuo; aunque existe una voz narradora para lo que se describe en el poema, éste es expuesto en tercera persona: “sobreviene”, “se insinúa”, “no excluyen”, “se ofusca”, “queda”, “no se sabe”, en un recurso que otorga el rol protagónico al miedo. Este sentimiento se vuelve omnipresente y todopoderoso, características que repercuten en la prácticamente imperceptible presencia del yo lírico en el entorno descrito, víctima de dicho

miedo y del ofuscamiento de la razón por aquél propiciado. Estas dos particularidades del poema generan un ambiente de desconfianza que obliga a la voz narradora a recurrir a la alusión, puesto que nada es nombrado directamente, debido al temor. La alusión y el uso de verbos en tercera persona dan como resultado un alto nivel de ambigüedad, donde lo expuesto puede ser atribuido tanto a quien padece la situación como al contexto, lo cual sirve para evidenciar, todavía más, la ofuscación, el miedo y la desconfianza que imperan en el entorno, como si la súbita aparición del miedo hubiera llegado para quedarse indefinidamente, siendo esta técnica uno de los mayores riesgos del poema, puesto que la indefinición permite dar rienda suelta a la interpretación del texto.

Ante el otro interrogante inicial, el referente a la pertinencia de sondear en la biografía del escritor, la respuesta es, en este caso, igualmente negativa. En 1959, el poema pudo haber sido leído como la referencia a un episodio concreto vivido por un pequeño grupo de personas muy cercanas al poeta. Pero para el lector en general de *Compañeros de viaje*, “El miedo sobreviene” pudo significar algo más que una anécdota y sí una serie de veladas referencias a una situación compartida por muchas personas: la desconfianza, el miedo, la imposibilidad de hablar claramente de ciertos temas. Con esto quiero señalar que, en lugar de pretender explicar un poema en función de tal o cual episodio de la vida de Gil de Biedma, o de cualquier otro poeta, hay que tomar en cuenta el momento histórico en que el poema fue escrito, y recurrir a aspectos concretos de la biografía del escritor sólo cuando es absolutamente indispensable hacerlo.

LA LÁGRIMA¹²

“La lágrima”, tercer poema de “La historia para todos”, es uno de los poemas más extensos escritos por Jaime Gil de Biedma, en el que se desarrolla el tema del dolor y la indignación de quienes padecen la injusticia social, conforme el poeta se identifica con la causa de los que sufren. Al desarrollar este tema, su autor interpreta la situación no solamente como el resultado de la mala administración de un sistema de gobierno, sino como una problemática cuyos orígenes se pierden en la historia. No es la primera vez, y tampoco será la última, que Gil de Biedma expone una situación particular (la injusticia, en este caso) y centre su atención, más que en una circunstancia particular, en un análisis histórico de la problemática, como si intuyera que gran parte de los problemas sociales que aquejan a la España de su tiempo, son factores que van más allá de cierto sistema de gobierno o de una época en particular.¹³ Es justamente en esta perspectiva que radica la diferencia entre “La lágrima” y otros textos de corte social de la época, en los que la problemática económico-

¹² Poema constituido por 82 versos, agrupados en 5 estrofas de 9, 13, 21, 19 y 21 versos respectivamente. La contabilización de los versos da el siguiente resultado: 33 heptasílabos; 12 endecasílabos; siete eneasílabos; cinco alejandrinos y el mismo número de trisílabos; cuatro pentadecasílabos e igual cantidad de tridecasílabos; tres hexadecasílabos; dos heptadecasílabos, decasílabos, tetrasílabos y bisílabos; uno de 19 sílabas y uno más, pentasílabo.

¹³ Creo que en este texto Gil de Biedma anticipa algunas de las ideas que desarrollará en otro de sus poemas sociales más celebrados: “Apología y petición”, incluido en *Moralidades*, aunque “La lágrima” también presenta ciertos paralelismos con “Desde lejos”, otro poema incluido en “La historia para todos” de *Compañeros de viaje*.

social de España en la década de los cincuenta se suele atribuir casi exclusivamente a la mala administración franquista.

En el poema que ahora nos ocupa, ya se señaló, se expone el tema del dolor, en abstracto, que es representado por la abrumadora imagen de una lágrima que trasciende el tiempo y el espacio. Como en otros de los poemas escritos por su autor durante ésta y otras épocas, hay una ambigüedad deliberada por medio de la cual, más que señalar víctimas o victimarios, el poeta expone la forma en la que diversos grupos sociales reaccionan ante el dolor que provocan ciertas injusticias sociales. De esta manera, los siguientes comentarios estarán enfocados en la visión que tiene Gil de Biedma de los tres componentes principales del poema: el dolor (representado por la lágrima); la élite (a quienes me referiré indistintamente como “los hombres que sonrían” o “los propagandistas del régimen”), y el pueblo (“los muchos otros” o “los desposeídos”).

El título del poema es un gancho muy efectivo para atraer la atención del lector, puesto que la imagen de la lágrima inmediatamente incita la curiosidad. Aunque se trata de un elemento cuyas características se van presentando paulatinamente, desde un principio esta imagen queda establecida como el eje alrededor del cual gira todo el poema y, conforme se vaya explicando lo que la lágrima representa, adquirirá una mayor carga semántica.

El primer verso del poema refuerza el efecto inicial, a la vez que introduce dos elementos muy importantes: en la frase “No veían la lágrima” se encuentra una deliberada ambigüedad, puesto que no se precisa quiénes son los que no la veían. Asimismo, el significado del verbo, en pretérito imperfecto del indicativo, remite a una acción pasada cuyo principio y fin no se tienen en cuenta; es decir, el acto de “no ver” posee una gran amplitud temporal. ¿Qué tan amplia sería dicha acción? ¿Cuándo comenzó y en qué

momento terminó, si es que ya ha culminado? Este tiempo verbal dicta la pauta de lectura en la primera sección del poema (vv. 1-9), pues todas las acciones aquí descritas están relacionadas con él. También, la decisión de separar el verso inicial del resto de la estrofa, sirva para enfocar la atención del lector sobre él y así incrementar su curiosidad.

En el resto de la primera sección, ya no es necesario referirse a la lágrima, pues al haber sido empleada como título y parte del primer verso, se ha convertido en el elemento principal de esta sección y del poema; aunque no sea mencionada de manera directa, su presencia es innegable en todos y cada uno de los versos siguientes, casi de la misma manera como la percibe la voz narradora. Esa lágrima es un elemento “inmóvil / en el centro de la visión, brillando”. El adjetivo alude tanto a la atemporalidad (ahí estuvo, está y tal vez estará) como a la omnipresencia, pues da a entender que a donde quiera que se mire ahí estará ella, “brillando”, gerundio que conlleva cierta idea de actualidad, además que al mencionar que brilla, insinúa también que sobresale del oscurecido entorno debido a ese rasgo. Después, se dice que es “demasiado pesada para rodar por mejilla de hombre, / inmensa”. Que no pueda caer por mejilla humana alguna se había sugerido al decir que se halla inmóvil, pero, ¿qué es lo que la hace demasiado pesada? Su tamaño: es “inmensa”. Así, junto con la atemporalidad y la omnipresencia, la imagen adquiere una característica más: un gran tamaño, y el adjetivo le confiere también cierta noción de infinitud, lo que refuerza las dos características previas.

“Decían que una nube, pretendían –querían / no verla / sobre la tierra oscurecida, / brillar sobre la tierra oscurecida”. Las dimensiones de la lágrima son similares a las de una nube y, como ésta, se encuentra en las alturas, brillando sobre una región cubierta por las sombras. “Decían”, “pretendían”, “querían”... No se sabe quién realiza estas acciones, lo que las relaciona con los rumores, con el disimulo e incluso con el desdén; es decir, con una

firme intención de negar un aspecto de la realidad circundante, representado por la lágrima. La imagen de “la tierra oscurecida” sugiere cierta falta de visibilidad, de confusión, lo que indica que los tiempos que se viven son “oscuros”, con lo cual se proporciona más características de la lágrima, que serán retomadas en la quinta sección del poema: brilla en el cielo, mientras la tierra es oscura; se contraponen un plano superior y otro inferior, el brillo y la oscuridad. La visión de “la tierra oscurecida” resulta más importante de lo que pudiera parecer a simple vista: primero, por la repetición de la frase, que sirve para reiterar este aspecto, y luego porque, entre la primera y la segunda mención de la “tierra oscurecida”, se coloca el brillo de la lágrima. De esta manera, el contraste adquiere una magnificación extraordinaria, que coincide con el cierre de un primer acercamiento al tema.

La transición entre la primera y la segunda secciones es un tanto brusca, lo que resulta muy significativo, pues indica un cambio de perspectiva temporal con respecto al objeto descrito. Esto es fácilmente perceptible en el cambio del tiempo verbal (del pretérito imperfecto al presente de indicativo), en el empleo del imperativo plural y también en la utilización del adversativo “en cambio”: “Ved en cambio a los hombres que sonrían, / los hombres que aconsejan la sonrisa”, donde se señala que la voz narradora del poema tiene en mente a ciertos interlocutores, los posibles lectores del poema, y los invita a ver ese otro aspecto de la realidad. Por su parte, el adversativo enfatiza el cambio de perspectiva, que en este momento no resulta aún muy evidente, al tiempo que indica que, además de la lágrima, hay otros elementos a considerar dentro del escenario, destacando la presencia de hombres que se encuentran contentos y que aconsejan que las demás personas también se alegren. La imagen elegida para hablar de la alegría es la sonrisa, que de inmediato establece un contraste con la lágrima y sugiere que su causa es el dolor (en oposición a la sonrisa y la alegría). La repetición de la palabra “hombres”, así como la de la sonrisa, tiene como

finalidad centrar la atención en estos dos elementos, subrayando el contraste entre la lágrima, su omnipresencia y la sonrisa “exclusiva” de ciertos personajes.

La estructura “Vedlos / presurosos, que acuden”, reitera la invitación a mirar el entorno y, más aún, a centrar la atención en los hombres que acuden presurosos, sonríen y asisten a un sitio y a un acto indefinidos, para realizar ciertas acciones: “frente a la sorda realidad / peroran, recomiendan, imponen confianza”, es decir, cuando están en contacto con el mundo circundante, extrañamente sordo, su labor (explicitada por el uso del encabalgamiento) consiste en ofrecer discursos, aconsejar y *obligar* a los demás a mostrarse seguros y confiados, situaciones que llevan a preguntarse si la confianza es algo que se gana a partir de una serie de acciones recíprocas o si es algo que se obtiene por decreto. Junto con lo anterior, un punto muy importante es la frase “la sorda realidad”, en la que encontramos dos recursos poéticos: la prosopopeya y la antífrasis,¹⁴ donde uno refuerza al otro: a la “realidad” se le atribuye una incapacidad auditiva, evasiva, en este contexto, lo que es más bien una característica propia de los hombres que aconsejan la sonrisa y los perfila como seres insensibles, sordos (o ciegos) ante el mundo circundante. Los siguientes versos explican que, por desgracia, en eso consiste su labor dentro de la sociedad: “Solícitos, ya ofrecen sus oficios –y sonríen. / Son los hombres de la sonrisa. / Sonríen, sonríen –y no duele.”; líneas en las que destaca la reiteración en el hecho de sonreír, con lo cual se alude, una vez más, a una premeditada evasión de la realidad. Con la insistencia en el verbo sonreír no se hace otra cosa que vaciar a la sonrisa de su significado primario de

¹⁴ La antífrasis consiste en nombrar una cosa con características de otra. No sé si sea el término más adecuado; en mi opinión, la sordera es una particularidad atribuida a los hombres que sonríen y que al ser extendida al contexto, refuerza la idea que se insinúa aquí y que es expuesta con más claridad líneas más adelante dentro de la misma sección: esos hombres que sonríen hacen caso omiso de la realidad circundante.

felicidad y se le confiere uno de hipocresía, de mentira, de falsedad, por lo que la sonrisa en estos seres llega a ser francamente molesta.

Los hombres de los falsos discursos, que forman una élite, se convierten así en hombres despreciables: “son los viles / propagandistas diplomados / de la sonrisa sin dolor, los curanderos / sin honra”, lo que, por un lado, sugiere que son los hombres que detentan el poder quienes sonríen, los que tienen que publicitar las supuestas bondades de un sistema que basa sus beneficios en el dolor y en el sufrimiento de los demás hombres, aspecto que es simbolizado por la lágrima. Al hablar de “la sonrisa sin dolor”, se sugiere también que, de existir la sonrisa en los otros personajes (que, por cierto, no serán presentados sino hasta la cuarta sección del poema), sería una sonrisa adolorida, producto del sufrimiento. Por otra parte, creo que la frase “los curanderos sin honra” remite a la obra *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, en la que se desarrolla el conflicto de cómo la honra de una persona se basa en la muerte de otra, inocente. Sin embargo, al cambiar “curanderos” por “médico”, se le resta valor a la parte que detenta la supuesta honra y el poder, a la vez que se ironiza al respecto y se termina de precisar la opinión que se tiene hacia el régimen y sus propagandistas como seres envilecidos.¹⁵

La tercera sección del poema se ocupa de la actualidad de “La lágrima” (el tiempo presente ahora sustituye al pretérito imperfecto con el que la imagen fue evocada anteriormente). También profundiza en algunos de los rasgos que caracterizan “la lágrima”, siendo el principal la relación entre ella y “los hombres de la sonrisa”. Al mismo tiempo, es ahora cuando la voz narradora comienza a presentar al resto de los personajes del poema: los otros, los desposeídos. Desde una primera lectura destaca la singular estructura de esta

¹⁵ Una posibilidad más es que con este sintagma se aluda a la novela de Ramón Pérez de Ayala, *El curandero de su honra* (1926), inspirada a su vez en la obra de teatro de Calderón.

sección, compuesta por una serie de 21 versos heptasílabos colocados entre paréntesis.¹⁶ Creo que el empleo del heptasílabo sirve aquí para ejemplificar el uso y el significado particular que Gil de Biedma hace de dicho signo de puntuación, puesto que, por la longitud de esta sección, resalta que no se trata de una oración, o una frase incidental, sino de toda una serie de frases que, contra lo que dicta el uso gramatical de los paréntesis, tiene un enlace tanto con los elementos anteriores como con los posteriores, a la vez que altera el significado de ambos, como se tendrá oportunidad de observar posteriormente. Así, se puede ver que los paréntesis, en los poemas de Gil de Biedma, más que encerrar un elemento prescindible, tienen una finalidad opuesta: destacar un término, una frase o, en este caso, una construcción, cuya lectura modifica de manera sustancial el sentido de las oraciones alrededor de estos signos ortográficos, como sucede en esta parte.

Otro aspecto que cabe señalar es el predominio del encabalgamiento,¹⁷ lo que a su vez permite observar la oposición entre lo que en otros comentarios he llamado la oposición entre “el ritmo de la frase” y “el ritmo del verso”, lo cual resulta muy útil para ver algunas de las particularidades del encabalgamiento en los poemas de *Compañeros de viaje*. Como su elaboración resulta más detallada y compleja que el resto del poema, antes de proceder a su análisis, es importante tener claro el argumento de esta tercera sección, que se centra, en un primer momento, en la actualidad de la lágrima y la poca percepción que de ella tienen “los hombres de la sonrisa”; posteriormente, apunta lo molesto que les resulta percatarse de ciertos niveles de la realidad.

“La lágrima refleja / sólo un brillo furtivo / que apenas espejea”. Lo primero que salta a la vista es que, de ser anteriormente un objeto de atención, o desatención, de los

¹⁶ En las versiones posteriores del poema, el paréntesis es eliminado, lo cual no impide que estos versos sigan resaltando debido a la regularidad de su métrica.

¹⁷ En estos 21 versos se localizan ocho encabalgamientos.

demás, la lágrima se convierte, momentáneamente, en sujeto y, como tal, desarrolla ciertas acciones, cuya descripción es suspendida mediante el primer encabalgamiento: “la lágrima refleja”; es decir, forma la imagen de algo: “sólo un brillo furtivo / que apenas espejea”, un resplandor subrepticio, de una apariencia casi imperceptible, porque el reflejo de la lágrima, por pequeño que sea, es algo continuamente reiterado, aspecto sugerido mediante las aliteraciones i-o (“brillo” y “furtivo”) y e-a (“apenas” y “espejea”), donde los fonemas refuerzan la oposición entre lo que se ve y lo que se oye, o entre la realidad y la apariencia. A continuación, la lágrima oscila entre una categoría de sujeto y de objeto descrito, al formar parte de una oración compleja: “La descubre la sed / —apenas—de los ojos / sobre los doloridos / utensilios humanos / —igual como descubre / el río que, invisible, / espejea en las hojas / movidas”. Al deshacer el hipérbaton y la parte entre guiones, por un lado, se puede ver con más claridad que el adverbio “apenas” matiza nuestra percepción de “la sed”, que es “apenas” tal cosa; al mismo tiempo, esa sed actúa igual como lo hace cuando descubre el río invisible que espejea en las hojas movidas.

Hay que señalar que el hipérbaton y la digresión no son los únicos recursos poéticos empleados en esta parte: en el sintagma “la sed / de los ojos” se localiza el segundo encabalgamiento, constituido por una suspensión de la frase “la sed”, que es modificada por un sustantivo complemento, “los ojos”. Aquí la unión “sed”-“ojos” produce una sinestesia que sirve para subrayar la urgencia y la avidez con las que se ve “algo” ajeno a uno mismo, como si se insinuara que esos ojos experimentan cierta necesidad de percatarse de la realidad externa. Después, la preposición “sobre” indica una diferencia de posición entre los ojos y lo que miran: éstos se encuentran a una altura mayor que el objeto observado, lo cual indica un nivel de superioridad, recurso con el que se empieza a aludir nuevamente a los propagandistas del régimen. Lo que miran esos ojos es a los trabajadores, metaforizados

en la frase “los doloridos / utensilios humanos”. Como se puede observar, el encabalgamiento introduce una interrupción en la serie adjetivo, sustantivo, adjetivo, cuyo resultado es bastante certero, pues centra la atención, antes que nada, en el dolor (sin precisar si es de índole física, moral, o ambas cosas a la vez). El dolor, que puede ser considerado también como un adjetivo sustantivado, destaca como elemento principal de esta frase, para luego dejar sitio a un sustantivo algo inesperado, “utensilios”, cuya significación se aclara por medio del segundo adjetivo “humanos” que, como un tiro de gracia, nos deja con la dolorosa imagen de los trabajadores vistos como “doloridos / utensilios humanos”. Son los trabajadores, despojados de toda calidad humana que no sea su dolor, quienes son difícilmente percibidos por los sedientos ojos de esos otros.

¿Qué es lo que causa que los unos sean tan difíciles de percibir para los otros? El poema no da ninguna posible respuesta y sí recurre, en cambio, a una comparación: la “sed ocular” que percibe tanto a los trabajadores como a la lágrima, actúa igual que cuando “descubre / el río que, invisible, / espejea en las hojas / movidas”. En estos cuatro versos, se observa dos encabalgamientos: “descubre / el río” y “las hojas / movidas”. En el primero, el complemento directo es pospuesto: la sed de los ojos “descubre / el río”; el resultado de esta interrupción no es tan afortunado como en los casos anteriores y parece obedecer más a la estructura métrica que a la búsqueda de un efecto particular. La sinestesia sed-ojos anticipa una lógica que lleva a que el lector espere encontrar un elemento acuático o visible como complemento directo de esa oración. Ahora bien, creo que más que referirse a un río concreto, la imagen le sirve para hablar del paso del tiempo; indefectiblemente, la imagen

remite tanto al río de Heráclito como a otros poemas de *Compañeros de viaje*,¹⁸ por lo que no hay que perder de vista que se trata de una corriente de agua que no puede ser vista, pero sí sentida; es decir, es percibida no con los ojos sino mediante la conciencia.

El segundo encabalgamiento, “las hojas / movidas”, introduce más detalles relacionados con la imagen del río, puesto que si la corriente puede percibirse como tal, quizás sea sólo porque hay hojas que se mueven arrastradas por ella. Las hojas en movimiento se relacionan con el inicial brillo furtivo de la lágrima. La división sustantivo / adjetivo refuerza, sin decirlo claramente, la idea de intermitencia entre la vista y lo que se percibe (las hojas, aunque alguna vez unidas a una rama, a un árbol, adquieren cierto índice de movilidad al caerse al suelo o al agua, con lo cual se alude, muy posiblemente, a la dificultad para aprehender el entorno, a los hombres, que resulta muy similar a la dificultad para percatarse del tiempo, como si se intuyera que se trata de dos elementos indisolubles, y como si se insinuara que el hombre es tiempo. Así, la dificultad de percibir a los desposeídos es la misma que se tiene para percibir el paso del tiempo, que no parece ser observado por el régimen y sus propagandistas: lo esencial resulta invisible a sus ojos. Al comenzar los comentarios de esta sección, señalé cómo la percepción del entorno por parte de los propagandistas del régimen forma parte de una oración compleja, de la cual sólo se ha visto una primera parte, una sola faceta, la que expresa una percepción un tanto tranquila, pacífica. Dicha percepción abarca casi la mitad de esta tercera sección en la que, según se pudo observar, se localizan cinco encabalgamientos.

Siguiendo con el poema, la segunda mitad de esta sección presenta la otra cara de la moneda, y su función antitética resulta obvia al recurrir tanto al empleo de la conjunción

¹⁸ Hay dos poemas de *Compañeros de viaje* en los que la imagen del río cobra una singular importancia: el poema IV de “Las afueras”, particularmente en los vv. 20-21 y “Sábado”, primero del tríptico “Los días y el trabajo”.

adversativa como a la locución adverbial, mientras la voz narradora se encarga de señalar “pero a veces / en cambio, levantada, / manifiesta, terrible, / es un mar encendido / que hace daño a los ojos”; es decir, en algunas ocasiones, la lágrima puede llegar a ser tan visible como violenta y quizás lo reiterativo de su presencia sea la causa de que ésta sea por fin vista. Ahora bien, un aspecto muy singular de esta parte es que la única vez que la lágrima ha sido mencionada directamente fue 10 líneas atrás, lo cual no obsta para que se sepa que la enumeración de adjetivos de esta parte la modifican directa y sustancialmente. Así, sabemos que a veces la lágrima se halla “levantada, / manifiesta, terrible”; es decir, elevada, o alzada (en un probable sentido de sedición), es visible y escalofriante, lo que sugiere que una vez que la lágrima es claramente vista, se convierte de forma automática en un elemento potencialmente sedicioso y terrible, que daña a los ojos (de los propagandistas del régimen) y dadas estas características, resulta fácil equipararla con “un mar encendido”. Por su parte, la antítesis agua-fuego señala una oposición típicamente petrarquista, con la que se alude a la inmensidad de la lágrima y lo que ésta representa: el dolor y la rabia son tan extensos como profundos y el número de los seres que los padecen es tan grande que parece ser infinito. Así, la denuncia del dolor de los desposeídos se realiza mediante la alusión.

Continúa esta sección: “y su brillo feroz / y dura transparencia / se ensaña¹⁹ en la sonrisa / barata de esos hombres / ciegos, que aún sonrían / como ventanas rotas”, versos en los que se proporciona más características de la lágrima: brilla y es transparente. Por su parte, los adjetivos perfilan aún más la percepción de la voz narradora acerca de lo que atestigua: el brillo de la lágrima es atroz y su transparencia, áspera. Conviene señalar que dicha percepción, aunque surge de la voz narradora del poema, está relacionada con el

¹⁹ Me intriga el verbo en singular; la lógica indica que el sujeto es ese mar encendido, pero la construcción de esta parte, pareciera indicar que el sujeto son *el brillo* y *la transparencia* de la lágrima.

efecto que muy posiblemente provoque en los propagandistas del régimen, pues es en ellos y en su perenne y falsa sonrisa en donde se encarna la lágrima. De manera bastante sutil, la voz narradora cambia de observar la lágrima a describir nuevamente a los hombres de la sonrisa. Empleando simultáneamente el encabalgamiento (que suspende el orden lógico de la frase) y la adjetivación (que modifica subjetivamente la frase), el lector se percata de varios aspectos: en primer lugar “la sonrisa / [es] barata”; en segundo término, los “hombres / [son] ciegos”; en tercer sitio (y siguiendo con los encabalgamientos y el orden verbo más complemento), “[los hombres] sonrían / como ventanas rotas”. En este último caso, el adjetivo asignado a la sonrisa, permite observarla como algo fraudulento, engañoso: no hay por qué sonreír ante una realidad tan desoladora. Si esos hombres sonrían, es porque están renuentes a observar el entorno y cierran los ojos ante lo contundente de éste. Por todo lo anterior, su sonrisa tendría la misma utilidad que la de una ventana destruida; es decir, resulta inútil e inservible, descripción que constituye el punto final acerca de la percepción que se tiene de los integrantes de la élite.

La lectura detenida de esta tercera sección del poema permite observar que el propósito aparentemente principal, proporcionar más características acerca de la lágrima, se convierte en algo más que eso, pues esta parte del poema también aporta un poco más de información acerca de los propagandistas del régimen. Sin embargo, considero que el aspecto más sobresaliente es la serie de datos que ayudan a profundizar en el perfil de la voz narradora, situación conseguida mediante el empleo de los diversos procedimientos retóricos en los cuales abunda esta parte, puesto que, sin recurrir a la enunciación en primera persona, logran ir más allá de lo que se enuncia en una lectura inicial. Entre éstos, y como ya se señaló, sobresale el empleo de los paréntesis y del encabalgamiento; aquéllos son utilizados, como sucede en otros poemas de *Compañeros de viaje*, para destacar una

situación determinada; en este caso, otras características de la lágrima. Por su parte, el encabalgamiento explícita, en gran medida, la percepción que tiene la voz narradora acerca de su entorno, ya que junto con la adjetivación (otro de los aciertos de esta sección), funciona como una serie de acotaciones de índole subjetiva por parte de quien atestigua la realidad descrita. Aunque son éstos los recursos principales, existen algunos otros, como las digresiones (señaladas gráficamente por el uso de guiones y comas) que, junto con el hipérbaton, acercan el poema a un discurso más de orden coloquial, al romper con el orden lógico-gramatical (o escrito). También hay que señalar las aliteraciones que, desde el nivel fonético, se encargan de reiterar la persistente presencia de la lágrima. En el plano de las ideas, lo más impresionante es la transformación de la lágrima desde algo parecido a una nube (en la primera sección), en un río invisible y en un mar encendido, conforme se profundiza en la descripción de sus características. Asimismo, esta sección constituye un ajuste de cuentas con los propagandistas del régimen: al calificarlos como falsos y ciegos, la voz narradora establece su último juicio sobre ellos. De todo lo anterior, se deduce que no es gratuito que esta tirada de 21 versos heptasílabos ocupe el lugar central del poema: su complejidad la convierte en un parteaguas estructural o en una especie de fiel de la balanza; si las dos primeras secciones estuvieron centradas tanto en la lágrima como en los propagandistas del régimen, las dos últimas se centrarán principalmente, como se verá, en presentar a los desposeídos, así como en la denuncia de sus condiciones laborales y en la emisión de una serie de juicios al respecto.

Como si el dolor y la indiferencia expuestos anteriormente no significaran nada, la cuarta sección del poema abre con una mención clara y directa: “He ahora el dolor / de los otros, de muchos, / dolor de muchos otros, dolor de tantos hombres”, en la cual destaca la separación inicial de los elementos principales (“dolor”, “otros”, “muchos”) y su posterior

reunión (“dolor de muchos otros”) que, además de reiterar la presencia del sufrimiento, se convierte en la carta de presentación del elemento faltante del poema: los desposeídos. El primer verso de esta sección es bastante contundente: “He ahora el dolor”, con lo cual convierte al sustantivo en una especie de escenario, de atmósfera, y lo privilegia. Sin embargo, al pasar al siguiente verso, nos damos cuenta de que ese dolor no representa algo abstracto, sino que constituye algo que va más allá de la lágrima, ya que forma parte de una frase interrumpida, pues la voz narradora se refiere al dolor “de los otros”; es decir, al sufrimiento de aquellos que son distintos, ya sea a quien habla, o bien, diferentes a los otros personajes presentados en este poema: “los hombres de la sonrisa”, “los propagandistas del régimen”; esos otros son “muchos”, quizás en alusión contrastante a los pocos que forman parte de la élite. Así, los adjetivos, además de introducir a los nuevos personajes del poema, aluden a los anteriormente presentados, por lo cual, hasta este momento, la idea principal consiste en exponer la situación de los otros, por lo que, a partir de este momento se hablará del “dolor de muchos otros, [del] dolor de tantos hombres”; es decir, de los seres humanos, semejantes de quienes el dolor representa su cualidad distintiva, en oposición a la falsa sonrisa de “los propagandistas del régimen”.

Continúa el poema con la descripción de los desposeídos, a los que la voz narradora equipara con “océanos de hombres”, imagen que en cierta medida remite tanto a “la lágrima” como al “mar encendido” de la sección anterior. Desde la perspectiva del narrador del poema, el dolor de los muchos otros semejantes es algo “que los siglos arrastran / por los siglos, sumiéndose en la historia”. Esto es, el sufrimiento está constituido por una serie de elementos que rebasan un momento o una situación determinados; de aquí que la repetición del sustantivo “siglos” resalte tanto lo inmemorial como la atemporalidad del sufrimiento ahora denunciado que, lejos de ser un estado transitorio, se convierte así en una

característica definitoria de cierto sector de la población. Además, se comienza a perfilar aquí el símil de la historia con un mar, idea que tomará una fuerza particular en la última sección del poema. El empleo del verbo “arrastrar” está relacionado, a su vez, con la comparación de los seres humanos con bestias de carga, que es presentada de manera directa versos más adelante. Esta comparación le confiere una fuerte carga semántica al verbo al equiparar el dolor con una pesadumbre física.

Al proseguir con la lectura del poema, se observa la reiteración del “dolor de tantos seres injuriados, / rechazados, retrocedidos al último escalón”. Es la cuarta ocasión que aparece el sustantivo “dolor”, con la clara intención de convertirlo en parte de la atmósfera del escenario y de la vida misma de esos hombres que, desde tiempos inmemoriales, han sido ultrajados y despreciados. La aliteración a-o de las palabras “tantos”, “injuriados” y “rechazados” reitera y refuerza ese desprecio, el mismo que motiva la existencia de seres humanos en la base de cierto sistema social, con lo cual se pone en evidencia que la sonrisa de la élite está basada en la lágrima; es decir, en el dolor de los “muchos otros” que, por esta misma razón, son considerados como “pobres bestias que avanzan derrengándose por un camino hostil”, con lo que se sugiere que más importante que su calidad de seres humanos, resulta su capacidad laboral (no se olvide que ya se habló de ellos como los “doloridos utensilios humanos”), explotada más allá de los límites físicos, situación aludida con el verbo “derrengar”, que tal vez no sea una metáfora, sino la referencia a un estado bastante cercano a la esclavitud. Mención aparte merece la cantidad de sílabas en este verso, diecinueve, en lo que en mi opinión representa un deseo, no del todo logrado, por representar gráficamente lo gravoso que es cargar con el dolor durante siglos y siglos. En *Compañeros de viaje*, aparece como un verso de 19 sílabas. A partir de la primera edición de *Las personas del verbo*, es dividido en dos versos: “pobres bestias / que avanzan

derrengándose por un camino hostil”, de cuatro y quince sílabas, respectivamente. Creo que este cambio obedece a una rectificación de índole estilística, ya que en la poesía hispánica es poco común localizar versos de esta medida.

Pero el símil de los hombres con bestias no se detiene ahí, pues aquéllos avanzan “sin saber dónde van o quién les manda”; es decir, actúan mecánicamente, como si fueran bestias de carga o de labores agrícolas, siendo despojados, incluso, de su capacidad de raciocinio. La comparación continúa con una oración compleja donde la disposición versal subraya lo pesado que es cargar con el dolor desde tiempos inmemoriales: “sintiendo a cada paso detrás suyo ese ahogado resuello / y en la nuca ese vaho caliente que es el vértigo / del instinto, el miedo a la estampida, / animal adelante, hacia adelante, levantándose / para caer aún, para rendirse / al fin, de bruces, y entregar / el alma, / porque ya / no pueden más con ella”. Todo lo anterior remite a la imagen de una larga fila de animales de carga que trabaja al límite de sus fuerzas hasta que, desfallecientes, mueren. Además de la métrica, que va en orden prácticamente decreciente conforme flaquean las fuerzas, el dramatismo de estos versos radica, en esencia, en los sustantivos, los verbos y en una nueva serie de encabalgamientos. Veamos cada uno de éstos por separado.

La relación métrica “bestias sobre explotadas” comienza poco antes de esta parte, específicamente en el verso “pobres bestias...”, ya comentado anteriormente a propósito de su inusual longitud, y se extiende hasta el verso final (“no pueden más con ella”) de la cuarta sección. Es fácilmente observable que los versos fueron dispuestos de la siguiente manera: 19, 11, 17, 14, 10, 15, 11, 9, 3, 4 y 7 sílabas, respectivamente. Entre el primero y el séptimo se desarrolla la equiparación de los trabajadores con bestias y las condiciones francamente adversas en las que transcurre su vida, hasta llegar al punto de la rendición (explicitado en el segundo endecasílabo), a partir del cual los versos van acortándose,

llegando incluso a un trisílabo que resulta ser, muy significativamente, “el alma” entregada, rendida. A mi juicio, la utilización de este recurso tiene como objetivo reforzar una percepción acerca de las condiciones laborales de los trabajadores, que llegan a ser tan pesadas (aspecto representado con los versos de diez sílabas en adelante) que los conducirían ineludiblemente al desfallecimiento o a la muerte (lo cual estaría indicado por los versos de menos de nueve sílabas, inclusive).

Los campos semánticos a que pertenecen los sustantivos se pueden agrupar bajo tres distintas categorías. En primer término están aquéllos relacionados con un movimiento de traslación: “(cada) paso” y “estampida”. Como se puede ver, los dos precisan aún más la idea de cómo los trabajadores son explotados más allá de sus límites físicos, hasta terminar desfallecidos. En un segundo grupo están los que representan lo oneroso de la carga que representa la vida: “resuello”, “vaho” -que indican cómo van menguando las fuerzas-, “vértigo”, “instinto”, “miedo” y “bruces”, que señalan cómo la sobre explotación de que son víctimas estos hombres los hace perder su capacidad de raciocinio y los hace presas del temor, o incluso del terror. Finalmente, existen dos sustantivos que, al oponerse, se complementan: “animal” y “alma”, como si al confrontarlos se quisiera hacer más explícita la degradación de que han sido presa los trabajadores y fuera necesario, como en los momentos más álgidos de la esclavitud, recordar que son seres humanos, semejantes, que también tienen alma. En conjunto, estos sustantivos explicitan aún más tanto el ultraje secular a que han sido sometidos los trabajadores, como el temor que los subyuga, también desde tiempos inmemoriales.

Por su parte, los escasos verbos que aparecen en esta sección no están conjugados ya que aparecen como gerundios e infinitivos, de tal manera que los verbos, en lugar de representar acciones, cumplen funciones sustantivas o adverbiales. El verbo que preside

esta serie es “sintiendo”, un gerundio con función adverbial; es decir, mediante él se señala que los obreros avanzan en línea, experimentando dolorosas sensaciones producidas por causas externas. Después, los verbos presentan situaciones complementarias: “levantándose para caer [...] para rendirse [...] y entregar”, donde la idea de la inutilidad de cualquier intento por modificar ese orden de cosas queda destinada al fracaso, percepción que es precisada más directamente con la negativa del verbo final: los trabajadores no pueden más con la vida y, lo que es más, con su propia alma tampoco.

En esta parte, se observa también la presencia de cinco encabalgamientos que intensifican el sentido de la frase a la cual pertenecen. El primero de ellos, “el vértigo / del instinto”, se emplea para subrayar el desquiciamiento del que son víctimas los trabajadores, pues los dos sustantivos se complementan: el “instinto”, con el cual se alude a la comparación de los trabajadores con bestias, que es agravado, todavía más, por la presencia del “vértigo”. Después aparece “levantándose / para caer”, donde se expone más claramente el fracaso al que estaría destinado cualquier esfuerzo por sobrevivir. En tercer término, se tiene “para rendirse / al fin”, cuya función es similar a la del encabalgamiento que lo precede, con la diferencia de que, al hablar de una rendición final se estaría aludiendo a la muerte, idea que es reforzada aún más con el cuarto encabalgamiento: “entregar / el alma”, expresión que, al cortar la frase, deja en suspenso el complemento de objeto directo, que resulta ser “el alma”, como si con esto se quisiera aludir al hecho que, además de una vida condenada a la explotación laboral, los trabajadores no tienen nada más que su alma. El quinto y último, “porque ya / no pueden más”, representa una especie de síntesis de todo lo anterior, pues la frase inicial, leída aisladamente, hace referencia a una situación límite, el trabajo extenuante, cuyos límites son superados, ahora sí, literalmente y en todos los sentidos, para desembocar en la muerte y en el final de una sección del poema destinada a

exponer justo eso: los resultados de la sobre explotación del hombre por el hombre, de la degradación de que son objeto los “muchos otros” por parte de una élite en el poder que finge que no pasa nada.

De esta manera, son varios los recursos empleados en esta sección con la finalidad principal de presentar a los que pertenecen “al último escalón” de un sistema socio-económico. Simultáneamente, se realiza otra serie de acciones, como es el separarlos de la élite anteriormente descrita, con términos como “los otros”, “los muchos” o “los muchos otros”, así como la insistencia en hablar del dolor en la primera parte de esta sección, como si se quisiera actualizarlo, exponerlo e invitar al lector a la reflexión acerca de este hecho. Otros dos aspectos que sobresalen son las comparaciones y la alusión. Las primeras tienen como fin principal establecer una denuncia implícita, al exponer a los trabajadores como bestias derrengadas y desfallecientes, con lo cual no resulta necesario el empleo de otros términos como explotación, alienación o condiciones laborales adversas, entre otros, y el poema gana en intensidad. En lo referente a la alusión, su empleo nos permite ver de manera muy clara cómo es que podría funcionar este recurso en la poética de Gil de Biedma, al menos en *Compañeros de viaje*: al insistir anteriormente en aspectos como la lágrima y su atemporalidad, así como en los propagandistas del régimen y su sonrisa, en esta cuarta sección no es necesario volver a mencionarlos de manera directa, ya que al referirse al dolor y su presencia desde tiempos inmemoriales, así como al insistir (breve y sustancialmente) en la existencia de los “muchos otros” cuyo número es semejante a la inmensidad de los océanos, el receptor del poema piensa de inmediato en los aspectos anteriormente señalados, con lo cual un sustantivo o una frase, se cargan de significado, al tiempo que retrotraen a otros momentos del poema, reuniendo los posibles puntos sueltos para encapsularlos en la unidad que representa el texto. Todo esto conduce a que la visión

que se desarrolla del mundo sea francamente desoladora y desesperanzada. Así, sin que la voz narradora lo siga de manera directa, el lector intuye que las simpatías de esta última están del lado de “los muchos otros”.

La quinta y última sección de “La lágrima” es una especie de resumen y conclusión de todo lo expuesto con anterioridad; es, también, donde se puede percibir un poco más claramente el efecto que se espera haber producido en los lectores del poema, por las secciones anteriores, en lo que respecta a la concepción del mundo que presenta la voz narradora. “Así es el mundo / y así los hombres”, donde el mundo es un escenario de dolor en el que se desenvuelven dos grupos sociales: la élite y los “muchos otros”. Continúa el poema con el sintagma “Ved / nuestra historia, ese mar”; aquí, se advierte que el imperativo alude al inicio de otras secciones del poema, tales como: “no veían la lágrima”, “ved en cambio los hombres que sonríen”, “la lágrima refleja”, “he ahora el dolor”, lo que, junto con otra serie de recursos dispersos a lo largo del poema, muestra el privilegio del sentido de la vista sobre cualquier otro, punto que podría señalar la perspectiva de la voz narradora: representa a un espectador, nunca a un actor, del drama que se ha venido describiendo hasta este momento; también, se puede observar que la visión que se tiene de la historia es un tanto reduccionista e incluso maniquea, ya que la presenta como dividida entre opresores y oprimidos. Al comparar la historia con un mar, se aclara por qué se ha insistido tanto en la lágrima: ésta representa el dolor de cada uno de los trabajadores; al ser éstos una multitud histórico-social, se convierten en un mar, en “ese inmenso depósito de sufrimiento anónimo”, idea donde es posible advertir que existe también un reto implícito al hecho de no querer negar esa realidad circundante y abrumadora, presente en la reiteración “ved cómo se recoge / todo en él”. En lo anterior se advierte cómo se condensa todo en la lágrima. ¿En qué consiste esa suma? En “injusticias / calladamente devoradas,

humillaciones, puños / a escondidas crispados / y llantos, conmovedores llantos inaudibles / de los que nada esperan ya de nadie...” El dolor, se insiste en este punto, es algo anónimo, producto de la injusticia, la humillación, la impotencia y la desesperanza. Se recalca, también, la pervivencia de la lágrima, elevada ya a categoría de símbolo.

Desde esta perspectiva, la historia es un mar de dolor donde “todo, todo aquí se recoge, se atesora, se suma / bajo el silencio oscuramente”. Se trata de versos, según se puede ver, en los que se hace referencia a la actualidad de un devenir histórico y en los que se pretende decir que la historia no es algo clausurado, un oscuro silencio, sino que, al contrario, es algo actual y vivo que “germina / para brotar adelgazado en lágrima, / lágrima transparente igual que un símbolo”. La actualidad de esa historia que es dolor, se sugiere, constituye un comienzo, el nacimiento de algo nítido que surge de la oscuridad y el silencio: la lágrima, que adquiere así un nuevo significado, ya que no se trata de cualquier lágrima, sino de una que es “reconcentrada, dura, diminuta / como gota explosiva, como estrella / libre, terrible por los aires, fulgurante, fija”. Se trata de una secreción que, además de ser clara y representativa de una inmensa colectividad, constituye una especie de centro y de disimulo, de solidez y de excesiva pequeñez, de liberación y de libertad, de enormidad y de brillo: de pervivencia. Es decir, la lágrima, y el dolor que representa, son, también, una esperanza de libertad, de que las cosas cambien, de aquí que se opongan a la opresión y la oscuridad. Estos versos aclararían por qué, desde el inicio del poema, la lágrima es algo inmóvil que brilla en el centro del campo visual, pues se trata también de una estrella que brilla furtivamente.

Esa esperanza de libertad constituye el “único pensamiento de los que la contemplan”; es decir, de los oprimidos, porque tampoco se debe olvidar que los opresores pretenden no verla. El punto desde el cual puede ser observada, es “desde la tierra

oscurecida” o, mejor dicho, “desde esta tierra todavía oscurecida”. En este caso, la repetición, un recurso aparentemente inocente, tiene como finalidad precisar que la tierra, el escenario del dolor, no es un contexto ajeno, sino que es algo que ocupa un aquí y un ahora específicos en los que, además de los opresores y los oprimidos, conviven también la voz narradora y los receptores del poema. La inclusión del adverbio de tiempo está profundamente relacionada con la esperanza aludida con anterioridad y parece indicar que se tiene la firme creencia de que las cosas han de cambiar en cualquier momento. La esperanza en el cambio es más fuerte que nunca. Así lo indican no sólo este verso final, sino también “Por lo visto”, el siguiente poema de *Compañeros de viaje*.

De esta manera, la lágrima se convierte en un símbolo del dolor del hombre oprimido por el mismo hombre; como el símbolo que es, representa algo atemporal, omnipresente, inmenso y brillante que, debido a su potencial sedicioso, llega a resultar molesta ante los ojos de quienes propician ese sistema de cosas. A lo largo del poema, se puede ver cómo se insinúa que la explotación laboral es algo presente a lo largo de la historia, que es equiparada, a su vez, con un mar, sugiriendo así que el devenir histórico está basado en el sufrimiento del pueblo, en manos de la élite; al mismo tiempo, sus miembros, pese a su superioridad, son incapaces, por voluntad propia, de ver la realidad circundante, mientras se escudan tras falsas sonrisas y dictan discursos en los que la felicidad y su expresión parecieran formar parte de un decreto. Esta forma de vida se contrapone, en el poema, a la de los trabajadores, que son vistos como máquinas o incluso como instrumentos de trabajo, despojados, por parte de esa misma élite, de cualquier remanente humano, condenados así a no ser más que inmemoriales víctimas del ultraje, el rechazo, la humillación, la opresión y el silencio.

La forma en que se expone este conflicto no deja de ser un tanto peculiar, debido a varios motivos. En primer lugar, es importante señalar que la voz narradora del poema se difumina de manera imperceptible. El yo que expone el tiempo, el escenario y las acciones, existe solamente en virtud de los otros, sean los miembros de la élite, los trabajadores explotados o la lágrima, sea el pasado o el presente; sus intervenciones más directas se dan cuando se dirige a un interlocutor virtual a quien invita a ver, como si fuera un guía que se dirige al grupo a su cargo. Pese a esta “invisibilidad” de la voz narradora, no es muy difícil percibir cierto maniqueísmo en su exposición de los hechos, pues, aunque, debido a su presencia prácticamente invisible, pretende mantenerse en el justo centro de una balanza, ésta parece inclinarse a favor de los desposeídos, reiterando el dolor, la impotencia y las condiciones infrahumanas en las que viven. Desde esta perspectiva, pareciera que la esperanza que se vislumbra al final del poema es algo que surge más bien de la simpatía de la voz narradora hacia los desposeídos y no de ellos mismos; de dicha simpatía, así como de la confianza en que, del dolor, de la dureza de la lágrima, puede surgir una enérgica respuesta ante tan agobiantes condiciones de vida. También hay que destacar la disposición estructural del poema en cinco secciones, delimitadas por el mismo número de estrofas, siendo la parentética serie de 21 versos heptasílabos la que marca la división entre la élite y los desposeídos. Esta sección resulta bastante ilustrativa del dominio técnico alcanzado por Gil de Biedma en aspectos como la métrica, la adjetivación y los encabalgamientos, hechos que también ayudan a comprender aún más el significado de los paréntesis en los poemas de *Compañeros de viaje*. Finalmente, puede señalarse que “La lágrima”, además de sus indudables aciertos retóricos, tiene la valía de presentar los esbozos de una reflexión acerca de la historia entendida como lucha de clases. En este sentido cabe establecer paralelismos entre este poema y otros del autor, ya sea con poemas del mismo libro estudiado (como es

el caso de “Desde lejos”) o con otros posteriores (como el ya mencionado “Apología y petición” o “De aquí a la eternidad”), ante los cuales no desmerece.

POR LO VISTO²⁰

Ya en una primera lectura, se puede advertir que “Por lo visto” es un poema en el que predominan dos sentimientos: seguridad y esperanza, basados en la posibilidad de enunciar públicamente una negativa. Desde mi perspectiva, este acto conlleva un doble significado: exponer el enorme potencial subversivo de un simple “no” y aludir a la prueba de vida que ofrece ese acto de resistencia. El título, convertido en anáfora a lo largo del poema, contiene una velada referencia a ciertos factores contextuales y, a partir de éstos, adquiere dos posibilidades de lectura, según se quiera considerarlo como una unidad con sentido autónomo o como un texto en relación con un contexto determinado (el histórico-social, en este caso). Si bien es cierto que una posibilidad no excluye a la otra, mis comentarios, enfocados en la identificación de los elementos que transmiten seguridad y esperanza, estarán centrados en la primera opción.²¹ En un nivel muy general, el poema está dividido en tres estrofas: la primera ofrece algunos indicios de una eventualidad no expresada del

²⁰ Compuesto por dos cuartetos, el último de ellos con rima asonante en los versos pares, y un quinteto también con rima asonante en el antepenúltimo y último versos. La métrica es irregular, con predominio de los versos tridecasílabos (cinco), seguidos de los alejandrinos (cuatro), un heptadecasílabo, un decasílabo y un heptasílabo.

²¹ Tanto Miguel Dalmau (en su libro *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Circe, Barcelona, 2004, p. 147) como Carme Riera (en *op. cit.*, p. 103) coinciden en señalar que una primera versión del poema, impreso como octavilla y escrito a petición de Octavi Pellissa, circuló por las calles de Barcelona, con motivo de una huelga de tranvías, a finales de los años cincuenta.

todo; a continuación, se enuncia una serie de frases en las que se alude a cierta cotidianeidad; finalmente, aparece lo que puede ser el resultado de oponer ambas situaciones o, dicho con otras palabras, la lección obtenida del conflicto entre esas dos primeras secciones.

Creo conveniente comenzar por indagar el significado de la locución “por lo visto”, que significa “al parecer” o “según se infiere de determinados indicios”. Esta frase resulta muy significativa, toda vez que, además de ser el título del poema, adquiere la función de anáfora, con lo que dicha locución se convierte en algo así como el hilo conductor del poema, y en la que, como anota Pere Rovira, se sugiere “la esperanzada firmeza de un propósito”.²² Aunque esta observación puede aludir a una realidad externa al poema, bien cabe considerarla dentro del sistema autónomo que éste representa; leída así, la continua reiteración de la frase contribuye enormemente a construir y consolidar esa atmósfera de seguridad, de confianza, en la posibilidad de conseguir algo, asunto al que me refiero líneas atrás. Puede comunicarnos la noción de que algo “es posible” o, aún más: de que ese algo “es bastante posible”.

Tomando como base lo anterior, el primer verso del poema, “Por lo visto es posible declararse hombre”, indica una idea similar a “es posible reconocerse como ser humano”, aseveración que, en este momento, indica un simple supuesto que, además, funciona a partir de la ausencia de algo que, de momento no es definido, y mediante lo cual se sugiere que en cierto espacio y en determinado momento no está permitido considerarse como un individuo o, más aún, como un ser humano. Esta percepción halla cierto soporte en las historias desarrolladas en dos de los tres poemas que anteceden a “Por lo visto” en

²² Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, pp. 130-131.

Compañeros de viaje, así como en el ambiente opresivo al que se ha venido aludiendo en “La historia para todos”. Así, la contundencia de este primer verso conduce, casi automáticamente, a una pregunta fundamental: ¿qué es lo que permite comenzar a contemplar la posibilidad de declararse hombre? La respuesta a esta pregunta puede estar en el segundo verso: “Por lo visto es posible decir *No*”, de lo cual es posible deducir que, desde la perspectiva de la voz narradora del poema, alguien puede adquirir su individualidad y recuperar su *status* de ser humano luego de externar una negativa, a partir de cierta posibilidad de oposición, lo que lleva implícita la idea de que en el marco espacio-temporal en que se desarrolla el poema, la mayor parte de las veces se espera de los hombres la aceptación pasiva de lo que sea. De esta forma y hasta el momento, el lector está en presencia de dos alusiones un tanto graves: hay ciertos sitios en los que los seres humanos no son considerados como tales y en los que la lucha por reconquistar la individualidad y la voluntad, comienza con la acción de oponerse a algo. La frase “por lo visto”, repetida tres veces hasta el momento, se asocia con cierta actitud meditativa no exenta de ironía: es posible... es posible adquirir (o recuperar) la individualidad... es posible oponerse, pero, ¿de verdad es posible? El sentido inicial de la locución, en su sentido de “al parecer”, insinúa, de manera sutil, el enorme poder surgido de la reconquista de la individualidad y del potencial sedicioso del acto de oponerse a algo, mientras que la frase “por lo visto es posible” sirve para duplicar esta misma impresión de viabilidad.

La individualidad obtenida a partir de la negación entra en contacto, en forma sutil y bastante significativa, con los otros dos versos: “De una vez y en la calle, de una vez, por todos / y por todas las veces en que no pudimos”. Dada la doble repetición de que es objeto el sintagma “de una vez”, así como el sustantivo “veces”, es necesario detenerse en comentar su significado: por un lado, puede significar “con una sola acción”, acepción con

la que se alude al potencial implícito en la expresión pública, “y en la calle”, de poder “decir *No*”. También, el sintagma indica la realización de algo en forma definitiva. Así, a partir de la anáfora comienza a tomar fuerza la noción del hecho de expresar una negativa, al tiempo que se sugiere la inminencia de que esto suceda.

Profundizando un poco más en esto, la primera mención de estas palabras, que se van a repetir, reza así: “De una vez y en la calle”. Esta frase da por hecho otra situación anterior muy distinta: hasta ese momento no ha habido una acción o manifestación pública, sea la de haberse declarado hombres, sea la de haberse percatado de la posibilidad de decir *no* a algo. Si se avanza un poco más en el sentido de esta frase, incluso se puede pensar que para que esas dos manifestaciones de rebeldía e inconformidad surtan efecto, deberían ser realizadas públicamente: sólo si se llevan a cabo en la calle pueden cobrar verdadera realidad. En la segunda parte de este mismo verso se introduce una variante de la misma locución: “de una vez, por todos”. Esta nueva formulación toma el sentido de una acción unitaria, al cual se le añade el referente de la colectividad: la acción de un sólo individuo puede tener valor e importancia para los demás. Asimismo, es posible advertir cierto nivel de conciencia con respecto al tiempo pasado, expresado en la frase “por todas las veces en que no pudimos”. Si se relaciona con los dos versos iniciales, se puede observar que todo forma parte de un proceso un tanto lógico: es posible recuperar la calidad de ser humano mediante la expresión pública y colectiva; al llevar a cabo esta acción, se estaría haciendo un acto de justicia, tanto por el tiempo en que no fue posible hacerlo, como por todas aquellas personas que “no pudimos” realizar dicha acción. También es importante destacar cómo el escenario, los personajes y el tiempo, apenas si son perfilados: se le presta mayor importancia a la expresión de la firmeza de un propósito específico.

La siguiente repetición forma parte de la segunda, y aunque retoma su sentido, también lo dispara en otra dirección: “de una vez por todos / y por todas las veces”. Una vez y otra vez da dos veces; es decir, a una acción y a otra acción, el uno y los otros, unidos, convertirían la posibilidad en una realidad. Sin embargo, en la repetición se toma un nuevo elemento: “por todos / y por todas”, donde por “todos” habrá que ver una referencia muy clara a la sociedad mientras que “todas”, aunque refuerza ese sentido de colectividad, al mismo tiempo ayuda a extender el significado espacial a uno temporal: “por todas las veces en que no pudimos”. La transformación de “vez” en “veces”, creo, alude también a la reiteración de una misma experiencia de impotencia o de miedo. Así, en esta primera estrofa, se puede concluir que tanto el descubrimiento de la individualidad como el de la posibilidad de oponerse a algo hallan su realización plena a partir del contacto con una colectividad. Esto expresa, de una manera más clara, lo insinuado en otros poemas de *Compañeros de viaje*: la individualidad sólo es adquirida y magnificada a partir del contacto con lo(s) otro(s); es decir, con la sociedad.

El segundo cuarteto, al que he llamado el de la cotidianeidad, está en cierto nivel de oposición con respecto a lo expuesto en la estrofa anterior. Aquí se alude, más que a la vida diaria, a algunas situaciones de trasfondo que conforman una especie de atmósfera que permite apreciar por qué cierta toma de conciencia o la expresión pública de una negativa adquieren un valor inusitado. Para exponer dicha cotidianeidad, el autor vuelve a utilizar el recurso de la repetición: “Importa por lo visto el hecho de estar vivo. / Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza / necesite, suponga nuestras vidas...”; es decir: lo trascendental consiste, al parecer, en estar aquí y ahora, así como en saber que incluso el régimen necesita de una colectividad que justifique su existencia. Ésta es la idea central; el resto de la estrofa se reduce a precisar lo que se entiende por “vida” en ese tiempo y en ese lugar. La

doble reiteración del verbo "importar", en sus sentidos de interesar y hacer al caso, tiene una función enfática, a la vez que refuerza la idea anteriormente aludida de querer producir cierto ambiente reflexivo, de meditación. De esta manera, al parecer, lo que interesa para la voz narradora es la vida, mientras que para el régimen, el que cierto grupo resulte imprescindible. La sutil matización realizada entre "suponer" y "necesitar", refuerza, a mi parecer, la intención meditativa del poema: lo que es verdaderamente interesante, importante, es que "hasta la injusta fuerza / necesite, suponga nuestras vidas"; es decir, el régimen dictatorial no es completamente libre, ya que también depende de la sociedad civil: sin el "todos" que representa al "nosotros", esa injusta fuerza no existiría.

Lo que el régimen necesita, pues, son las vidas de esa aludida colectividad. Por lo mismo, lo que resulta imprescindible en ese contexto son "esos actos mínimos / a diario cumplidos en la calle por todos". La deliberada falta de precisión en ciertos momentos del poema, encuentra aquí una de sus mejores expresiones: los cotidianos "actos mínimos" realizados fuera de casa, públicamente, no necesitan de explicación alguna... aparentemente, puesto que la voz narradora parece estar refiriéndose a la rutina laboral, que sería a lo que se reduce la vida de esos "todos". Sin embargo, al relacionar este punto con versos anteriores del poema, es posible advertir que en la primera estrofa hallamos ya otras aparentes minucias: la individualidad recién descubierta y conquistada, junto con la capacidad de oponerse a algo "de una vez y en la calle... por todos". Esto, gracias al recurso de la repetición, se puede unir con parte de la frase que ahora nos ocupa: "cumplidos en la calle por todos"; es decir, aunque aparentemente se describe cierto nivel de la cotidianidad, lo que se sugiere es que la rebeldía y la oposición deberían ser parte de la vida diaria y pública, con lo que la repetición, tanto de un acto como de una frase, adquiriría cierto carácter demoledor.

Así, puede resumirse que esta segunda estrofa está unida de manera muy sutil con la primera, prácticamente como si la irrupción de “algo” (entendido ya en este momento como una voluntad opositora) en la monotonía de la cotidianidad, la afectara de manera radical e irreversible. En un nivel retórico, conviene destacar el empleo de la repetición que, además de permitir la unión de elementos de estas dos estrofas, provoca un cambio de sentido tan sutil como trascendental. También es muy significativo cómo esa repetición a la cual me refiero queda tan perfectamente oculta entre otras al parecer más importantes que, de no ser por ese “acto mínimo”, los versos a los cuales pertenece, podrían pasar fácilmente desapercibidos. Ahora bien, ya que se ha expuesto la posibilidad de la irrupción de cierta toma de conciencia de la individualidad en el marco de lo terriblemente cotidiano, a la clásica manera de oponer una antítesis a cierta tesis, habría que esperar un nivel de conjunción, de síntesis, de ambos. ¿Cómo será resuelto ese conflicto?

Continúa el poema con la oración “Y será preciso no olvidar la lección:”. Por “lección” habrá de entenderse, en este caso, tanto el hecho de haberse declarado hombre como el acto de decir *no*, convertidos ya en cotidianos “actos mínimos”, cumplidos “en la calle por todos.”. Por si no hubiera quedado claro, viene una explicación de esta idea: la lección consiste en “saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos / hay un arma enterrada”, expresión en la que, en primer término y una vez más y en el contexto de *Compañeros de viaje*, aparece el sustantivo “instante”, ligera y sustancialmente modificado por un adjetivo, “cada”, que, dentro de una serie, lo individualiza: el “instante” habría dejado de ser una excepción, para convertirse en un acto recurrente, en parte de una cotidianidad. Puede deducirse, también, que al referirse a “el gesto que hacemos”, este sintagma pueda ser entendido como el hecho consistente en los actos de declararse hombre y en decir no; es decir, radica en la individualidad y en la capacidad de oponerse a algo,

razón por la cual se convierte en un instrumento oculto, “un arma enterrada”, y, por lo mismo, resulta poderoso y sorpresivo; ambos elementos, enmarcados ya en la cotidianeidad, constituyen la herramienta más adecuada para oponerse a “la injusta fuerza”.

Sin embargo, “la lección” no se reduce a esa enseñanza sino que, a partir de ésta, es posible percatarse de otro aspecto, tanto o más trascendental que esa especie de conciencia recién adquirida: “saber que estamos vivos / aún”, construcción que puede ser interpretada como la síntesis de todo lo expuesto con anterioridad y en la que destaca el empleo del encabalgamiento. Al recurrir al adverbio “aún”, el poeta parece querer decir que si bien es cierto que las condiciones imperantes en el entorno han sido bastante duras hasta el momento, la vida continúa pese a todas las dificultades. Esta idea es reiterada en lo que constituye el cierre del poema: “Y que la vida / todavía es posible, por lo visto”. El paralelismo entre estas dos percepciones se resume en el hecho de saber que estamos vivos aún, saber que la vida todavía es posible, donde la repetición ya no de una palabra o de una frase, sino de una idea en la que se tiene tanta seguridad, tanta confianza que, dígase lo que se diga, siempre resultará insuficiente, sugiere la necesidad de actuar tan pronto como sea posible. De esta manera, la conclusión del poema conduce al lector a ubicarse en el terreno de la posibilidad y la esperanza, representadas ambas por la serie de actos enunciados en la primera estrofa.

Así, puede concluirse que la búsqueda inicial de los elementos que transmitan seguridad y esperanza dentro del poema, está centrada fundamentalmente en el recurso de la repetición, sea ésta de frases o de ideas, que es lo que permite relacionar, modificar o profundizar una sola idea recurrente en el texto: la esperanza de que la suma de individualidades, oposiciones e instantes conduzca a percatarse de una situación fundamental: la vida sigue y hay que participar en ella en forma tan activa como decidida.

Ahora bien, basar y reiterar la esperanza de liberarse de una situación opresiva en una situación tal como es la ocasional oposición pública, constituye, a mi juicio, una visión un tanto idealista de esa posible solución. Si bien es cierto que el poema tiene algunos aciertos,²³ creo que “Por lo visto” peca de optimista y más que expresar la visión de Jaime Gil de Biedma acerca de la realidad circundante, habla de la influencia en su obra, y en ese momento, de la poesía social.

²³ Me refiero a la “propuesta subversiva”, hábilmente oculta, de los vv. 7 y 8, o al encabalgamiento de los vv. 11 y 12.

PIAZZA DEL POPOLO²⁴

“Piazza del Popolo” es uno de los poemas de corte social de Jaime Gil de Biedma a los que la crítica ha prestado cierta atención. Paradójicamente, se trata, también, de una de las composiciones de las que su autor se mostraba un tanto desconfiado, pues llegó incluso a excluirla de su *Colección particular*, el volumen en que hizo un primer intento por presentar su poesía completa. Para el estudioso, constituye uno de los escritos más documentados por el propio autor, pues, por ejemplo, en el *Diario del artista seriamente enfermo*, se recogen datos acerca de su origen, la evolución del proyecto y las dificultades de su composición,²⁵ datos que pueden ser complementados por el testimonio de María Zambrano: “El poema ‘Piazza del Popolo’ lo escribe tras varios encuentros, pero no quiere que sea suyo. Lo incluyó en su libro [*Compañeros de viaje*] y lo quitó [de *Colección particular*], yo protesté y lo volvió a poner [en *Las personas del verbo*]. Luego nos escribimos alguna vez, pero no mucho”²⁶.

Por su parte, existen al menos tres versiones del poema, ligeramente distintas entre sí: la de *Compañeros de viaje*, la que apareció en *Papeles de Son Armadans* y la de *Las*

²⁴ Romance constituido por una serie continua de 65 versos, con rima e-o.

²⁵ Véase Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, Lumen, Barcelona, 1974, pp. 17 y 94.

²⁶ Véase María Zambrano: “Jaime en Roma”, suplemento *Culturas* 253, p. VIII, de *Diario 16*, el 21 de abril de 1990.

personas del verbo, donde la dedicatoria “A María Zambrano” es sustituida por la indicación “(Habla María Zambrano)”. Aunque estos cambios en apariencia son intrascendentes, resultan muy instructivos para estudiar la evolución de la poesía social de Jaime Gil de Biedma. Finalmente, y no por ello es el detalle menos importante, “Piazza del Popolo” es su primer intento, según afirma Pere Rovira, por hacer hablar a un personaje, por caracterizar una manera peculiar de decir, de tal modo que el poema dependa de quién habla y de cómo este personaje dice lo que tiene que decir.²⁷ La observación de Rovira va un poco más allá y habla de una intención por parte de la voz narradora por colocarse simultáneamente “dentro” y “fuera” del poema. Esta idea me parece acertada, aunque creo que puede explotarse un poco más: “dentro” y “fuera” constituyen puntos de vista narrativos que en “Piazza del Popolo” están en franca oposición; ambos ocupan el mismo nivel dentro de una jerarquía y, más que convivir pacíficamente, entran en conflicto entre sí. A raíz de este enfrentamiento, se pretende anular la diferencia entre estos ángulos de visión y otros similares, a saber: los contrastes silencio-sonido, oscuridad-luz, yo-ellos (o individuo-colectividad) y, el que puede ser el más importante: pasado-presente. A mi juicio, esta última oposición tiene especial relevancia, puesto que lo que el poema ofrece es ante todo la actualización de un pasado, al que el poeta pretende trascender en búsqueda de un significado atemporal; pues, aunque el relato surge de un determinado acontecimiento, la intención final de su autor parece ser la de exponer, más que una situación específica, una problemática humana general: el potencial subversivo de la solidaridad. Para ello, como se verá, el poeta asigna dimensiones míticas a la historia narrada en el poema por el personaje. De esta manera, mis comentarios se centrarán en el estudio de dichas oposiciones y en el resultado que arroja su fusión.

²⁷ Véase Rovira, *op. cit.*, pp. 281-283.

El título del poema remite inmediatamente a la Piazza del Popolo, en Roma, sitio en el que, en el tiempo de composición del poema de Gil de Biedma, semanalmente se reunía la sociedad de la época para entonar “La Internacional”, canción representativa de diversos movimientos comunistas. Por supuesto que el guiño que hace el poeta hacia el significado de este lugar resulta un tanto evidente, pero, creo que, como se verá en el desarrollo de “Piazza del Popolo”, el nombre en sí convierte a la plaza en un emblema de la esperanza de ver a la sociedad reunida con un mismo objetivo, en símbolo de la libertad que se espera conseguir una vez que las clases sociales hayan sido anuladas. Así, la Piazza del Popolo va adquiriendo una especie de identidad mítica, al encarnar el escenario ideal para un poema como el que ahora nos ocupa.

La intención de actualizar el pasado es algo que queda patente desde el primer verso: “Fue una noche como ésta”, que remite primeramente a una acción ya concluida, lejana en el tiempo. Pero este primer verso, a la vez, sugiere que la noción del tiempo es algo muy importante en la percepción que del entorno adquiere la voz narradora, ya que permite situar un acontecimiento anterior y proporcionarle determinado nivel de actualidad al equiparlo con el momento presente, de tal manera que se empieza a insinuar la existencia de cierto hecho que, de no ser por el tratamiento de que es objeto en el desarrollo del poema, escaparía a una situación cronológica determinada, porque de no contar con ese tratamiento, el acontecimiento llevaría una fuerte carga simbólica que lo ubicaría en otra dimensión muy distinta, atemporal, de proporciones míticas. Ahora bien, si ya en el primer verso se ha indicado cierta cronología, hace falta una referencia al espacio: “Estaba el balcón abierto / igual que hoy está, de par / en par”, donde, puede verse, incluso el escenario parece haber escapado de los efectos del tiempo; a su vez, el hecho de que el balcón esté totalmente abierto representa, en mi opinión, una especie de frontera entre el

interior y el exterior, con lo que se convierte en una especie de puente comunicante entre dos espacios: el sitio donde se encuentra la voz narradora del poema, un interior, y la plaza en la que tiene lugar el acto descrito, un exterior. Sobresale, también, que ese mismo balcón esté abierto tanto en el pasado como en el presente, lo que sugiere que el hecho presenciado y el espacio en el cual se encuentra la voz narradora del poema se hallan fuera del tiempo.

Prosigue el poema con una descripción del ambiente que rodeó el hecho atestiguado aquella noche: “me llegaba el denso / olor del río cercano / en la oscuridad”. El olor del río es percibido como algo espeso y, al ser mencionado, puede remitir a la metáfora de Heráclito, en la cual el río representa el paso del tiempo. Se trata, así, de un tiempo percibido como espeso, oscuro y confuso. Esta idea es reiterada mediante las tinieblas, lo que sirve para señalar que en el poema la realidad sería percibida, principalmente, a través de dos de los cinco sentidos corporales, el olfato y la vista,²⁸ aunque este último sólo sirva, por ahora, para percibir la oscuridad circundante, con la cual se apunta la dificultad para percatarse de la realidad. La descripción del cuadro de esa noche avanza en detalles, ya que se habla del “silencio. / Silencio de multitud, / impresionante silencio / alrededor de una voz / que hablaba”. Se insiste en el silencio, compartido por la voz narradora y la multitud, con la intención de magnificar la sensación de oscuridad (el silencio correspondería al mismo campo semántico de soledad y ausencia aludido con la densidad del olor del río y la oscuridad nocturna). Al mismo tiempo, se introduce un nuevo elemento que, junto con la voz narradora, se podría considerar como la primera presencia humana concreta, pues se habla de una multitud silenciosa que escucha una voz. Con esto, se presenta una serie de nuevas dicotomías: silencio-sonido (representados por la multitud y por la voz que es

²⁸ El tercer sentido, se ve líneas más adelante, es el del oído. Esto resultará muy importante, toda vez que se trata de una percepción de la realidad en la que no se interviene de manera directa, sino que señalaría que se está observando sin tomar una acción directa en los hechos.

escuchada), individualidad-colectividad (la voz y la multitud, respectivamente), que, siguiendo el poema, tenderán a fusionarse, toda vez que a partir de la referencia a estos elementos, se concluye: “presentimiento / religioso era el futuro”; es decir, el futuro se percibe como la suma del pasado con el presente y, llegado el momento, será el encargado de eliminar las fronteras entre ambas oposiciones. Sin embargo, no se trata de cualquier tipo de fusión, sino de una de índole religiosa, tomado el adjetivo en su sentido etimológico de *re-ligare*, de re-unión, como si se tratara de partes que hasta un momento dado formaron un todo y que, en un tiempo por venir, volverán a coexistir en forma pacífica. Así, hasta este momento se ha perfilado una serie de elementos, entre los que destacan la referencia a un tiempo turbio, confuso y la congregación de un grupo de personas.

El poema precisa aún más el escenario: “Aquí, en la Plaza del Pueblo”, donde el nombre de dicha plaza se convierte en algo más que un referente geográfico, para devenir una precisión de la colectividad ahí reunida pues, en ese mismo sitio “se oía latir –y yo, / junto al balcón, yo extranjero, / era también un latido / escuchando”. El hecho de escuchar los latidos insinúa el principio de la fusión de los contrarios, al menos en lo que se refiere a la dicotomía silencio-sonido, toda vez que en la plaza silenciosa hay algo que sobresale entre el silencio: el latir de los corazones de la silenciosa multitud, corazones que indican que se trata de gente viva, de una congregación tan numerosa que incluso algo tan inaudible como el palpitar del corazón se halla presente. Por su parte, la voz narradora reitera su presencia en el balcón, a la vez que introduce y subraya su individualidad a partir de la repetición del pronombre de la primera persona del singular, efecto que se ve reforzado por su auto-clasificación como “extranjero”; es decir, como un personaje un tanto ajeno, aunque a la vez se encuentra unido a esa multitud gracias a dos factores: el latir de su

corazón y el estar escuchando la voz que hablaba, de tal manera que la frontera yo-ellos empieza también a ser eliminada.

Dicha fusión no es del todo inmediata, como si se sugiriera que para que la oposición yo-ellos se vea anulada requiere de algo más que el latir de los corazones. Por consiguiente el poema prosigue con: “del silencio, / por encima de la Plaza / alzó de repente un trueno / de voces juntas. Cantaban. / Y yo cantaba con ellos”. La oposición silencio-sonido es señalada más tajantemente al mencionar el repentino atronar de voces donde, incluso, el encabalgamiento “trueno / de voces” otorga una fuerza avasalladora a dichas “voces”, puesto que el sustantivo, “trueno”, remite a un estruendo de origen natural que presagia una tormenta; es decir, a un sonido muy fuerte que, en nuestro poema, resulta ser, gracias al recurso del encabalgamiento, el de las voces que entonan una canción. Así, pues, la oposición sonido-silencio llega a un momento en el que, lejos de ser anulada, una se sobrepone a la otra, de manera un tanto violenta, ensordecedora y colectiva. Pasemos ahora a observar la separación yo-ellos, puesto que no puede ser más evidente que en este preciso instante; aunque se habla de voces juntas, éstas no se encuentran tan fundidas, puesto que se habla de que “cantaban. / Y yo cantaba con ellos”. Ellos “cantaban”, señala la voz narradora-testigo-protagonista del poema, hecho que se encuentra precisado por la conjugación en tercera persona del plural, pero también por la división entre uno y otro verso. La unión todavía no se realiza, pese a tratarse de una acción común: yo cantaba con ellos. Si las anteriores dicotomías se han ido resolviendo o poniendo en conflicto, queda ésta por resolver. Sin embargo, la situación ha sido expuesta prácticamente en su totalidad, y buscar una posible respuesta a la re-unión de la dicotomía yo-ellos implica pasar a un segundo momento del poema.

La segunda de las tres secciones de “Piazza del Popolo” comienza con una precisión que enlaza de manera muy suave, y hasta un tanto lógica, parte de la problemática esbozada anteriormente: “¡Oh sí, cantábamos todos / otra vez: qué movimiento, / que revolución de soles / en el alma!”, de tal manera que el conflicto yo-ellos se resuelve con el empleo de la primera persona del plural: *nosotros* “cantábamos”. Pero el nosotros se halla implícito y el pronombre es sustituido por “todos”, adjetivo aparentemente simple que, como se ve líneas más adelante, se encarga de eliminar las barreras temporales y actualiza ciertos acontecimientos del pasado. Esta eliminación comienza a esbozarse mediante la locución adverbial otra vez, que indica la repetición *illo tempore* de un hecho aún por explicitar. La aparición de la primera persona del plural anula, quizás momentáneamente, el conflicto oscuridad-luz, al incluir una miríada de astros luminosos en rotación. Se trata, al parecer, de algo muy importante, toda vez que, en este contexto, movimiento y revolución funcionan como sinónimos, aunque este último término conlleva también el significado de revuelta, confiriéndole un sentido de agitación al concepto. Además, dicha iluminación es interna, con lo cual se vuelve a aludir al conflicto interior-exterior, que es resuelto un poco más adelante.

Si bien es cierto que el adjetivo “todos” se refiere a la multitud que ocupa la Plaza, la denominación va más allá en el tiempo y en el espacio pues, continúa el poema, “sonrieron / rostros de muertos amigos / saludándome a lo lejos / borrosos [...] y una entera muchedumbre / me prorrumpió desde dentro / toda en pie”. La lejanía desde la cual se manifiestan las caras sonrientes de los amigos muertos tiene un doble significado, ya que puede atribuírsele dos niveles: temporal y espacial. Por un lado, los muertos pertenecen al pasado, sea éste reciente o remoto y, por otra parte, debe recordarse que quien habla es alguien que se encuentra en un territorio ajeno al suyo propio. Se advierte así dos tipos de

distancia que subrayan, en cierto aspecto, la pena que se experimenta ante esa doble pérdida, la del tiempo ido y la del espacio ausente, representadas ambas por la imagen de los amigos muertos. Esta lejanía sirve para introducir otra de las parejas en conflicto: pasado-presente. Esos amigos, recordados por una voz en el exilio, corresponden seguramente a los amigos caídos en la Guerra Civil. Son borrosos porque el tiempo y la distancia han ido difuminando sus facciones; pero su recuerdo, al ser actualizado, les confiere nueva vida, razón por la cual sonríen y saludan, insinuando con este hecho que los personajes aludidos, su espacio y su tiempo continúan presentes. Una acotación, enmarcada entre guiones y signos de admiración, agrega más dramatismo a dicha revivificación: “¡pero qué jóvenes, / qué jóvenes sois los muertos!”, donde la juventud adquiere el significado de vida trunca, cuya terminación, ajena a su voluntad, fue vista y es recordada, al seguir presente en su dolor. Como la gente que se encuentra en ese momento en la Plaza, esos amigos caídos, muertos, son multitud, una muchedumbre que, al ser revivida mediante la rememoración, excede, trasciende, el espacio de la mente que los recuerda y toma cierta corporeidad en la muchedumbre que ocupa la Plaza. El pasado se actualiza y el interior se funde con el exterior. Se habla, no de alguien en particular, sino de varias personas. Tampoco se hace mención de un hecho preciso, sino más bien de una lenta toma de conciencia que permite que los caídos comiencen a adquirir la categoría de héroes, a partir de la cual, su caída alcanza proporciones míticas.

“Bajo la luz / de un cielo puro y colérico / era la misma canción / en las plazas de otro pueblo, / era la misma esperanza, / el mismo latido inmenso / de un solo ensordecedor / corazón a voz en cuello”. Aquí, el cielo adquiere limpidez (opuesta en gran medida a la oscuridad mencionada anteriormente), gracias a la actualización del recuerdo, mientras que la rabia obedece a la impotencia despertada por la muerte de esos jóvenes caídos en pie de

lucha. Posteriormente, se fusionan el pasado y el presente, ya que se establecen varios vasos comunicantes, entre ellos: “la *misma* canción” en *otras* “plazas de *otro* pueblo” y de *otro* tiempo: lo mismo es diferente. Lo que en ese momento es realidad en un sitio, la unión y el triunfo del pueblo, de los oprimidos, sigue siendo esperanza en otro lugar, con lo que la narración de un hecho determinado sirve para exponer, para contrastar, de manera muy sutil, la realidad de un contexto específico: el español.

A partir de aquí, y hasta el final de esta segunda sección, el poema continúa fluctuando entre el pasado y el presente, para proseguir en la denuncia de que lo que en un sitio es una realidad efectiva, mientras que en otro continúa siendo sólo una esperanza: “Sí, reconozco esas voces / cómo cantaban. Me acuerdo”, versos en los que tanto la puntuación como el encabalgamiento logran un cometido muy importante: transmitir y reforzar ese ambiente de pausada y reflexiva evocación que ha estado presente a lo largo del poema y que justo ahora adquiere uno de sus mejores momentos. Una coma, seguida de una serie de vocales fuertes y la reiteración de los fonemas “s” y “z”, junto con la pausa a la que obliga la unidad métrica, es continuada por un adverbio exclamativo. Luego sobreviene otra pausa, exigida esta vez por el punto y seguido, que sirve para precisar, inmediatamente después, que se trata de un recuerdo a todas luces doloroso, nostálgico: “Aquí, en el fondo del alma / absorto, sobre lo trémulo / de la memoria desnuda, / todo se está repitiendo”. Con lo anterior, se sugiere que se ha tocado fondo en lo referente a ese recuerdo, como si la observación hubiese conducido a la reflexión y el resultado de ésta fuera ver y comprender que todo se repite. Así, se insiste en una interpretación mítica de la historia, que se ha obtenido al relacionar el pasado con el presente, el aquí con el allá, el ellos con el yo. Al equiparar el recuerdo con “el fondo del alma”, ésta y la historia se convierten en

sinónimos.²⁹ Salta a la vista el adjetivo “absorto”; es decir, pasmado, entregado totalmente a la meditación, por lo que cabe asociar este estado con “el fondo del alma”, donde todo aquello se está repitiendo. La memoria, esto es, el alma que es historia, ha llegado a un estado de pureza tal que se presenta libre de cualquier mediación, e insinúa la insistencia de un mismo hecho: el pueblo unido en una sola voz. Lo que en la Piazza del Popolo es una realidad tangible, en las plazas de otro pueblo continúa siendo una esperanza; sin embargo, realidad y esperanza obran el mismo fin: la re-unión de los contrarios.

Así como la transición entre las secciones primera y segunda del poema fue bastante sutil, el sondeo en otro nivel del tiempo ido, que es lo que se desarrolla en la tercera sección de “Piazza del Popolo”, resulta un tanto brusco, pues en contraste con la sensación casi mística de fraternidad a la que se refirió la voz narradora en la parte anterior, se expone ahora un pasado más sombrío: “Y veo luego las noches / interminables, el éxodo / por la derrota adelante, / hostigados, bajo el cielo / que ansiosamente los ojos / interrogan”. Si anteriormente se describió la singularidad de una noche en particular, ahora, la oscuridad aludida se ha transformado en algo tan recurrente que muy bien se puede haber convertido en un estado permanente. Esta idea de monotonía se establece incluso en el plano fonético, a partir de la asonancia e-o, que refuerza la idea que en seguida se explicita acerca de las noches interminables, donde todo parece estar delimitado por la emigración ante la derrota de la esperanza, de los ideales. No deja de ser enigmática la inclusión del adverbio “adelante”, más allá, relacionado con la derrota, pues deja traslucir cierta sensación de pesimismo, ya que si bien es cierto que se puede asociar con el tiempo, “más allá” en el

²⁹ Por ahora, podría decirse que se trata de una afirmación endeble; sin embargo, la imagen del fondo del alma es usada en varias ocasiones en el siguiente texto de *Compañeros de viaje*, “Desde lejos”, el poema dedicado a Antonio Machado que, a decir de Gil de Biedma, fue trabajado inicialmente como un poema sobre España.

tiempo afecta por igual al espacio, como si insinuara que la derrota forma parte de un destino. Por si esto fuera poco, dicha sensación es reiterada mediante el adjetivo “hostigados”, con el cual se describe el éxodo sufrido por los republicanos tras la victoria de Franco, en 1936, insinuando que esa gente exiliada parece buscar una respuesta más allá de la realidad visible, motivo por el que los emigrantes levantan los ojos hacia el cielo, entendido, en este caso, como sinónimo de una esperanza que, pese a lo adverso del momento histórico, aún guardan esas personas.

El deseo de hallar una respuesta es algo recurrente, tanto en el tiempo como en la suma de individuos que constituyen la colectividad, el pueblo: “y de nuevo / alguien herido, que ya / le conozco en el acento, / alguien herido pregunta, / alguien herido pregunta / en la oscuridad. Silencio”. La locución “de nuevo” subraya la recurrencia de un hecho, la pregunta, que no es hecha por cualquier persona, sino por “alguien herido”. De pronto, estamos ante una nueva repetición, “alguien herido”, “alguien herido”, con la cual se alude al éxodo y a las noches interminables, al tiempo que con la reiteración se alude a una situación a todas luces ilógica e incomprensible. Tanto la pregunta como los interrogantes forman parte de un ciclo eterno, cuyo escenario está rodeado por la oscuridad, siendo el silencio su única respuesta. Los soles que se agitan en el alma de la voz narradora hallan su extremo opuesto en la oscuridad y el silencio exteriores: frente a la esperanza interna, la dura realidad externa. Esta idea es sintetizada en los siguientes versos: “A cada instante que irrumpe / palpitante, como un eco / más interior, otro instante / responde agónico”. Al ensordecedor latido de un solo corazón a voz en cuello; es decir, a la esperanza, percibida en el fuero interno, corresponde el agónico palpar de la realidad circundante.

La realidad exterior es tan desoladora, que la mejor solución podría ser apartar la vista y volverla a otro sitio, pero, ¿eso cambiaría las cosas? De ninguna manera, pues,

parece deducirse, la confrontación de las realidades externa e interna ha logrado su objetivo: mostrar tanto lo abrumador que resulta el mundo exterior, la sociedad, como el enorme potencial subversivo que subyace en el mundo interior, el de la individualidad que, al sumarse con esas otras individualidades, resulta en una colectividad con un enorme potencial de cambio: “cierro / los ojos, pero los ojos / del alma siguen abiertos / hasta el dolor. Y me tapo / los oídos y no puedo / dejar de oír estas voces / que me cantan aquí dentro”. Ante el conflicto entre las dos realidades, la única salida posible parece ser la acción: anular la frontera individual en aras de una participación social.

En conjunto, y pese a las posibles limitantes que pudiera ofrecer una forma rígida como el romance, “Piazza del Popolo” se ofrece como un texto importante para ver de manera muy clara parte de una problemática tanto existencial como social, ya no sólo en este poema sino en diversos momentos de *Compañeros de viaje*.³⁰ Dicho conflicto queda resumido en la puesta en escena de la pareja contemplación-acción, de la cual se desprenden todas las oposiciones observadas a lo largo de estos comentarios. A mi manera de ver, en el poema no se trata de que la una excluya a la otra. Lo que se pretende es más bien hallar un punto en el que exista una interacción entre ambos polos, como si de la presentación de una tesis, con su respectiva antítesis, se tratara, para obtener una síntesis en la que la contemplación enriquece a la acción y viceversa; es decir, como si se sugiriera que hay que contemplar y actuar de forma consecuente. Quizás esto sirva para comprender la gran esperanza que tiene la voz narradora del poema en aspectos tales como la convivencia de todas las clases sociales en un tiempo futuro, lo que ofrece la perspectiva, un tanto

³⁰ Creo que esta problemática se puede observar de manera igualmente clara en poemas como “Las afueras”, “Idilio en el café”, “Los días y el trabajo”, “De ahora en adelante” y “Desde lejos”, a la vez que podría ser extendido a otros niveles como la confrontación entre el pasado y el presente.

utópica, de considerar la poesía social como un medio para alcanzar, ya que no recuperar, un paraíso.

A UN MAESTRO VIVO³¹

“A un maestro vivo” es un poema dedicado a Antonio Machado y, al igual que “Desde lejos”, al cual antecede en esta edición, solamente fue recogido por Jaime Gil de Biedma en *Compañeros de viaje*. Las otras ediciones del poema publicadas en vida del autor aparecieron en dos revistas de la época, *Caracola* (núms. 84-87, 1960) y *Peña Labra. Pliegos de poesía* (núm.16, 1975), y en el libro colectivo *Versos para Antonio Machado* (Ruedo Ibérico, París, 1962).³² “A un maestro vivo” no figura ni en *Colección particular* (1969), ni en ninguna de las diversas recopilaciones de poesía completa hechas por Jaime Gil de Biedma a partir de 1975.³³ Escrito como introducción a “Desde lejos”, seguramente fue leído en el homenaje a Machado, celebrado en Collioure, Francia, el 20 de febrero de 1959, con motivo de los veinte años de la muerte del poeta.³⁴ Como su mismo autor se encarga de señalar en las “Notas” a la primera edición de *Las personas del verbo*: “he suprimido también *A un maestro vivo*, poemilla dedicatorio que le precedía [a “Desde

³¹ Poema constituido por una tirada romanceada con rima asonante e-a.

³² Sólo he podido consultar la versión publicada en *Caracola*.

³³ Si bien es cierto que varios de los poemas “omitidos” de *Colección particular* (Seix Barral, Barcelona, 1969) son incluidos posteriormente en *Las personas del verbo*, no es el caso ni de “A un maestro vivo” ni de “Desde lejos”, que tampoco son retomados en ninguna de las dos ediciones de este último poemario supervisadas por Gil de Biedma.

³⁴ En su libro *Jaime Gil de Biedma* (*op. cit.*, pp. 140-142), Miguel Dalmau detalla el origen de este festejo, identifica a los asistentes y relata algunos episodios de lo ocurrido durante el fin de semana en que el homenaje se celebró.

lejos”] y que, por sí solo, no se tiene”.³⁵ En efecto, y como se puede observar desde una primera lectura, se trata de uno de los poemas menos afortunados de *Compañeros de viaje* que, fuera de señalar la percepción que de Antonio Machado tenía Gil de Biedma hacia 1959, no aporta mayores datos a la comprensión de los poemas que integran el primer poemario del barcelonés. En vista de lo anterior, mis comentarios referentes al poema se centran en el estudio de las distintas formas empleadas para referirse al autor de *Soledades, Galerías y otros poemas*.

En sentido estricto, “A un maestro vivo” carece de desarrollo poemático, pues consiste, principalmente, en una reiteración que muy bien puede quedar resumida en un testimonio de gratitud, suspendido desde el principio hasta llegar al pareado final; de esta “suspensión”, veremos, dependen las anáforas del poema, que arranca con: “A ti, compañero y padre, / reconocida presencia.”, donde resultan un tanto obvios el sentido de complicidad, junto con la evidente autoridad que se concede a la figura de Machado. En el primer sustantivo se puede observar una deliberada ambigüedad, pues, si bien es cierto que esa compañía puede ser literaria e incluso “existencial”, tal vez similar a la experimentada por la obra de Jorge Guillén, no debe perderse de vista la connotación política que, en ese momento, tenía el sintagma “compañero de viaje”, entendido como simpatizante del Partido Comunista. Con el empleo del segundo sustantivo, “padre”, Gil de Biedma le confiere un lugar sobresaliente a Machado al sugerir que es alguien que ejerce una influencia y goza de una trascendencia mayores de las que pudiera suponerse en ese momento puesto que, continúa el poema, se trata de una “reconocida presencia”; es decir, hay “algo” que, sin ser precisado del todo en este momento del poema, permite destacar a Machado en un contexto determinado. El sustantivo “presencia”, por su parte, está

³⁵ Véase *Las personas del verbo*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 169.

estrechamente relacionado con el sustantivo “padre” y, además de actualizar la figura del autor de *Campos de Castilla*, sugiere que el esfuerzo del régimen por borrar la presencia de Machado no ha sido del todo efectivo: su obra sigue teniendo actualidad y vigencia para los representantes de la nueva generación poética. Esta idea de paternidad literaria, y lo que por ella se entiende, es desarrollada en los tres pareados siguientes del poema.

“Por lo que de ti aprendimos, / por lo que olvidado queda.”, son los versos con los que prosigue “A un maestro vivo” y de los cuales destaca el empleo de la primera persona del plural. En un visible intento por adaptarse al discurso colectivo de la poesía social, el “nosotros” implícito en el primer verbo sugiere la presencia del magisterio machadiano, ya no tan sólo en la persona de Gil de Biedma, sino en el resto de su generación poética también. El verbo “aprender”, en pretérito de indicativo, que denota la culminación de ese proceso de aprendizaje, no deja de ser un tanto ambiguo, toda vez que no explicita en qué habría consistido dicho proceso. La construcción “por lo que olvidado queda” parece aludir, por un lado, a la siguiente paradoja: los recuerdos quedan almacenados en el olvido y sólo es cuestión de despertarlos; por otra parte, sugiere que ciertas enseñanzas de Machado pueden haberse olvidado, precisamente porque el gobierno de Franco ha querido que no se recuerden. En este sentido, parece decir Gil de Biedma que la lección de Machado puede volver a ser todo lo que era y lo que, en el fondo, nunca ha dejado de ser, a pesar de los esfuerzos por parte de la cultura oficial del momento por relegar dicha lección al olvido.

En el siguiente pareado, “Por lo que, tras la palabra / breve, todavía enseñas.”, destaca una tímida incursión de Gil de Biedma en el encabalgamiento, ya que en el sintagma “palabra breve”, la fuerza recae en el adjetivo, aspecto que es subrayado mediante el encabalgamiento. En estos versos, según la opinión de Carme Riera, el poeta barcelonés

“glosa especialmente el talento ejemplar del hombre más que su magisterio poético”,³⁶ que en mi opinión, no resulta ser la lectura más acertada. Creo que, más bien, a lo que alude aquí Gil de Biedma, en un primer momento, es al Machado del “Cancionero apócrifo” y al de los “Doce poetas que pudieron existir”; es decir, al creador de apócrifos como Juan de Mairena o Antonio Machado, así como al escritor de las sentencias y parábolas, al Machado olvidado en la época en que fue escrito “A un maestro vivo”, al Machado intimista, autor de una obra breve, en extensión, y de carácter fragmentario, quien es el que le interesa en este momento al poeta barcelonés, como puede deducirse de las referencias en el prólogo a *Compañeros de viaje* o del epígrafe a “Ayer”, la primera sección de este mismo libro. En un segundo tiempo, al referirse a “la palabra breve” de Machado, es muy probable que esté alabando un rasgo estilístico del poeta: su concisión, el hecho de que nunca dijera una palabra de más.

Estas referencias al Machado intimista se concretan en el siguiente pareado del poema: “Por tu tranquila alegría / y por tu digna entereza”, de los cuales, el primero alude, seguramente, a poemas como los que integran la serie “En el camino”, de *Soledades, Galerías y otros poemas*; por su parte, el segundo contiene obvios referentes a la guerra civil, al exilio y a la integridad con que Machado hizo frente a dichas experiencias. Asimismo, en estos versos se puede observar una estrecha relación fonética y semántica entre el sintagma “tranquila alegría” y el adjetivo “digna” ya que, mediante la aliteración, estos términos se convierten en una unidad de sentido. El poema concluye con los versos “Por ti. Gracias. Porque en ti / conocimos nuestra fuerza.”, donde el pronombre “ti” engloba la percepción total de la figura de Machado, sin pretender distinguir entre el Machado intimista y el Machado social; se sugiere que uno lleva al otro o que éste no

³⁶ Véase Carme Riera, *op. cit.*, p. 211.

puede existir sin aquél, pese a que, como ya se ha visto, predominan las alusiones al primer Machado. También es posible advertir que se recurre, una vez más, al empleo de la asonancia, entre los sustantivos “entereza” y “fuerza”, con la misma finalidad con que fue usado anteriormente: relacionarlos a partir del sonido, para reforzar y ligar el significado de ambos términos. De igual forma, resulta curioso observar que Gil de Biedma vuelve a acudir al pretérito, pues afirma: "conocimos nuestra fuerza" y no "conocemos...".

A manera de conclusión, puede decirse que, desde el punto de vista retórico, sobresale en “A un maestro vivo” el uso de la anáfora, que aquí cumple una función enumerativa. Destaca, también, el empleo de las aliteraciones, que buscan ampliar y profundizar el significado individual de los términos que son asociados mediante la asonancia. Sin embargo, debe señalarse que no se trata de los mejores ejemplos de la utilización de estos recursos en los poemas que integran *Compañeros de viaje*. Otro aspecto que conviene matizar es la intención de Gil de Biedma de realizar una especie de tabula gratulatoria de su deuda muy personal con Machado, sugerida desde la dedicatoria del poema, hasta su concretización en el pareado final, que puede ser considerado como un resumen de los versos anteriores que, de no ser por la dedicatoria, podrían ser atribuidos a cualquier otra de las figuras tutelares de su autor, como por ejemplo el mismo Jorge Guillén. Fuera del contexto en que fue leído, “A un maestro vivo” no ofrece mayor valor que el de señalar la valoración de Machado en las credenciales poético-ideológicas del primer Jaime Gil de Biedma.

DESDE LEJOS

De todos los poemas de *Compañeros de viaje*, seguramente es “Desde lejos” el que con más triste suerte ha corrido en su recepción, ya sea por parte de su propio autor o de la crítica. Aunque por la lectura del *Diario del artista seriamente enfermo*, el estudioso de la obra de Jaime Gil de Biedma sabe, o debería saber, que se trata de un texto a cuya elaboración su autor dedicó varias semanas, durante su periodo de convalecencia, en Nava de la Asunción, en 1956, el poema que ahora nos ocupa resulta ser un texto casi desconocido por los estudiosos y los lectores de la obra de Gil de Biedma. En una carta dirigida a Carlos Barral, y luego incluida en el *Diario...*, es perceptible el entusiasmo que lo embargaba mientras lo escribía:

Llevo unos días trabajando con tanto éxito que estoy asombrado: uno con otro, sesenta y cuatro versos han venido al papel y espero poner el punto final entre los ochenta y los noventa. Si te digo el asunto del poema exhalarás un *tu quoque* tristísimo: yo mismo me río cuando pienso en lo que estoy haciendo. ¡Estoy escribiendo un poema sobre España y, por si fuera poco, es un romance! ¡Imagina! Y el caso es que está bien: la primera parte —tiene tres— es lo más cercano a una estructura musical que he conseguido escribir. Se titulará *En sueños, desde lejos*. Creo que después de esto ya puedo presentarme a un premio.³⁷

³⁷ Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, p. 78. No es ésta la única referencia al poema. En distintos pasajes del diario es posible encontrar otras menciones, particularmente en las pp. 67, 80-82.

A partir de esta referencia, es posible extraer ciertos datos, como la temática del poema (España) y su estructura: se trata de un romance dividido en tres partes.³⁸ Incluso, el lector se entera del título del poema, “En sueños, desde lejos” que, pese a haber sido modificado en sus ediciones impresas, es prácticamente el título definitivo.

Después de figurar en *Compañeros de viaje*, el poema se publicó en dos revistas de la época, *Caracola* (núms. 84-87, 1960) y *Peña Labra. Pliegos de poesía* (núm.16, 1975), así como también en el libro colectivo *Versos para Antonio Machado* (Ruedo Ibérico, París, 1962).³⁹ Al igual que el anterior, “Desde lejos” no figura ni en *Colección particular* (1969), ni en ninguna de las diversas recopilaciones de su poesía completa hechas por Gil de Biedma a partir de 1975 (detalle que nos lleva a suponer que su publicación en *Peña Labra* tal vez no correspondiese a una iniciativa del propio poeta)⁴⁰. Ambos poemas seguramente fueron leídos en el homenaje a Machado, celebrado en Collioure, Francia, el 20 de febrero de 1959, con motivo de los veinte años de la muerte del poeta. El desinterés de Gil de Biedma hacia estos dos textos, resulta aún más evidente si se toma en cuenta que, si bien es cierto que no fueron estos dos los únicos poemas excluidos de *Colección particular*, sí se trata de los únicos de su primer libro que nunca más volvieron a ser publicados. No es sino hasta la primera edición de *Las personas del verbo*, aparecida en 1975, cuando el lector “tardío” de la obra del poeta se entera de la exclusión de ambos

³⁸ Efectivamente, se trata de un romance con rima e-a, cuyos versos están agrupados principalmente en cuartetos, con excepción de los dos primeros versos de la primera y la tercera sección, que aparecen como pareados.

³⁹ Sólo he podido consultar la versión publicada en *Caracola*.

⁴⁰ Si bien es cierto que varios de los poemas “omitidos” de *Colección particular* son incluidos posteriormente en *Las personas del verbo*, no es el caso ni de “A un maestro vivo” ni de “Desde lejos”, que tampoco son retomados en ninguna de las dos ediciones de este último poemario supervisadas por Gil de Biedma.

textos de la “poesía completa” de nuestro autor: “De la sección tercera y final [de *Compañeros de viaje*] he suprimido un poema, *Desde lejos*, en el que deliberadamente conspiré para enmascarar la influencia de Jorge Guillén con imitaciones y *collages* de Antonio Machado. Su deshonestidad hace ya muchos años que me causa rubor. He suprimido también *A un maestro vivo*, poemilla dedicatorio que le precedía y que, por sí solo, no se tiene”.⁴¹ La influencia de Guillén es visible en elementos tales como el léxico, algunos giros sintácticos y el empleo de ciertos recursos retóricos. Lo que el poema debe a Machado, en cambio, no resulta tan evidente; de hecho, la identificación de las referencias y los guiños a ciertos poemas, tanto de *Soledades. Galerías y Otros poemas* como de *Campos de Castilla* y *Los complementarios*, supone una difícil labor de arqueología textual.

Aunque, según su autor, se trata de un poema extenso, él mismo lo divide en tres secciones: “En el umbral de un sueño”, “Y era el demonio de mi sueño el ángel” y “Los gallos de la aurora”, razón por la cual, y como ya se hizo con otros poemas con estas características, en los siguientes comentarios los estudio, primero, por separado, para luego, al final, hacer algunas observaciones que abarcan al poema en su conjunto.

I, EN EL UMBRAL DE UN SUEÑO

“En el umbral de un sueño”, poema cuyo título procede de un verso de Antonio Machado, es la primera de las tres secciones de romances en que se divide “Desde lejos”. En ella se

⁴¹ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 169.

describe, principalmente, la inducción al sueño, entendido como un descenso en la conciencia, en el alma, del ser humano. En los comentarios que siguen, lo que me interesa destacar es la descripción gradual de este proceso, así como los recursos léxicos, sintácticos y retóricos empleados en su construcción.

Como ya ha sido señalado por José Olivio Jiménez y por Carme Riera,⁴² que destacan entre los pocos críticos que se han encargado de escribir acerca de “Desde lejos”, “En el umbral de un sueño” es modificación de un verso del poema LXIV⁴³ de las *Galerías*, de Antonio Machado, que originalmente reza: “Desde el umbral de un sueño me llamaron”. Según se puede ver, Jaime Gil de Biedma no sólo acorta el verso, sino que lo cambia ligera, pero sustancialmente; el hecho de sustituir “desde” por “en” conlleva un intento de mayor precisión: en el primer caso, se advierte cierta noción de lejanía, que puede ser de índole espacial y temporal, mientras que en el segundo se precisa un escenario, el sueño, que ya desde aquí empieza a adquirir la importancia que va a asumir a lo largo del poema.

“En el umbral de un sueño” arranca con el siguiente pareado: “¡Pero caer noche adentro / entre esta oscura maleza...!””, que nos remite de nuevo a Machado, aunque, curiosamente, no a sus *Galerías*, sino a una cuarteta atribuida a Abel Martín, perteneciente a *Los complementarios*: “Pero caer de cabeza, / en esta noche sin luna, / en medio de esta maleza, / junto a la negra laguna...”.⁴⁴ Al apropiarse de estos versos, Gil de Biedma recurre a la intertextualidad, sintetizando la noción de “caída” en el terreno del sueño. Por otra

⁴² Respectivamente, en sus libros *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1983, p. 184 y *La Escuela de Barcelona*, op. cit., p. 211.

⁴³ Cito por Antonio Machado, *Poesía y prosa vol. II. Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, p. 474. En las “Notas” (p. 869), Macrí se refiere al poema como un romance endecasílabo en *í-a*.

⁴⁴ Oreste Macrí lo coloca como el fragmento IX del poema CLXXII de su edición, p. 723.

parte, llama la atención que el poeta barcelonés conserve la adversativa inicial ("Pero"), que sirve para dar mayor énfasis al resto de la oración en la que, ya desde un primer momento y debido al verbo "caer", se anticipa la idea de descendimiento en el interior del sueño; idea no del todo explícita, por cierto, pero que se sugiere mediante la metáfora "entre esta oscura maleza". En esta imagen, la voz narradora apunta a la conciencia, probablemente enmarañada por las actividades de la vigilia, con lo cual también insinúa que el sueño puede funcionar como un paliativo ante esta situación.

El sintagma "Habitaciones hundidas" remite a las galerías machadianas (en el sentido de pasaje subterráneo) de donde procede el título del poema; al mismo tiempo, reitera la noción de descenso que, según se verá conforme avance ya no sólo este poema, sino los otros dos que componen "Desde lejos", consiste en una inmersión ya no sólo en la vida del personaje del poema, sino en la historia de España. Las "habitaciones", entendidas como galerías del alma, "palpitan en sueños"; es decir, expresan vida, al tiempo que manifiestan con intensidad un sentimiento, el de la voz narradora, que constituye el hilo conductor del poema. Debido a la disposición del verso del cual forman parte, estas "habitaciones" también "cuelgan", se hallan suspendidas, con lo cual contribuyen a crear un ambiente onírico.

El poema continúa con la descripción de dichas "habitaciones" que "Cuelgan / de ramas en ramas pálidas / o repugnantes guedejas // y oscilan al paso, ceden, / desmayan sobre la cabeza / dormida.". La repetición del sustantivo "ramas" está relacionada con la "maleza" del segundo verso; sin embargo, mientras ésta es "oscura", en el presente verso las "ramas" ya son "pálidas". Es decir, se trata de una transformación en la que creo advertir, paradójicamente, un mayor grado de lucidez ante todo aquello que se empieza a presentar en el sueño. Por su parte, el sustantivo "guedeja" establece un símil entre la

“oscura maleza” y las “ramas pálidas”, con lo cual también se forma un sentido de relación entre el personaje y el escenario. En la inclusión del adjetivo “repugnante”, creo advertir una aversión al estado de la vigilia, como si la voz narradora anhelara dormir y “algo”, quizás la misma conciencia, se lo impidiera.

Se introduce una oscilación entre el entorno y el personaje que caracteriza la descripción del cuadro anterior y que sirve para aludir a la dificultad de conciliar el sueño. Posteriormente, esta oscilación es sometida a una gradación. Y es que en los versos que siguen leemos que las “habitaciones hundidas” que “cuelgan”, ya sea entre el ramaje o entre la cabellera, “oscilan al paso, ceden, / desmayan sobre la cabeza / dormida.”. Después del titubeo inicial, la vigilia del durmiente empieza a ver mitigada su fuerza para, finalmente, desfallecer. Así, en este primer momento, se lleva a cabo un retrato del cuerpo que cae en el sueño, un retrato que subraya la lasitud externa. La descripción se detiene, por ahora, en los rasgos más generales, en la cabeza y los cabellos, para más adelante fijarse en los detalles particulares: en los párpados y la mirada; es decir, no en los ojos, sino en su expresión.

De manera similar a la forma en que se realizó la descripción del cuerpo del durmiente que, como ya se tuvo oportunidad de observar, avanzó de lo general a lo particular, la descripción que se hace de la mirada se divide en tres momentos, que corresponden, respectivamente, a los versos 9-14, 15-19 y 20-22. En el primero, se describe la actividad constante de los ojos, desde un punto de vista fisiológico, comenzando por la acción desarrollada bajo los párpados: “Bajo los párpados / tersos, la mirada presa // se revuelve condenada / a permanecer abierta, / a mirar, a no dormir, / a estar siempre, siempre despierta.”. Como se puede observar, la descripción comienza por reiterar la noción de descenso desarrollada anteriormente, al destacar la preposición “bajo”, con cierto sentido

de sometimiento, al inicio de esta nueva sección. Los “párpados” se convierten así en una especie de línea divisoria entre el mundo exterior y el fuero interno del personaje del poema. El adjetivo “tersos” sugiere que se ha conciliado el sueño, aunque luego el lector se percata de que es una mera apariencia, debido a que “la mirada presa / se revuelve condenada / a permanecer abierta / a mirar, a no dormir” bajo los párpados, al tiempo que funciona como un contraste anticipado que refuerza la actividad desenfrenada que es descrita en seguida. Destaca, entre el sustantivo y el adjetivo, la presencia del encabalgamiento, que suspende momentáneamente la descripción anterior, “la cabeza / dormida”, y que es retomada de inmediato para precisar que se encuentra en dicho estado bajo “los párpados / tersos”.

El contraste comienza en este mismo verso al iniciar la descripción de “la mirada”, que es calificada en forma un tanto sorprendente como “presa”; es decir, “asida” o, como se aclara un poco más adelante, “condenada”, estado que, a todas luces, no es el adecuado para la vista, toda vez que “se revuelve”. El “castigo” consiste, básicamente, en una vigilia perpetua, idea que es expresada mediante una serie de reiteraciones, en un procedimiento similar al empleado en los versos 4, 7 y 8, con los que no puede evitarse una comparación, luego de la cual se puede concluir que, en esta ocasión, este recurso no corre con la misma suerte; si en el primer caso se trata de una gradación que perfila en forma muy adecuada las acciones descritas, ahora reitera una idea para la que habría bastado con los versos finales de esta sección: “a estar siempre, siempre despierta.”⁴⁵ Asimismo, creo advertir que, dada la importancia que se concede a la mirada, y a las acciones que ésta desarrolla, puede ser considerada como una posible metáfora para referirse a la conciencia, entendida como el

⁴⁵ Nuevamente creo advertir un problema de edición: en la misma versión del poema publicada en *Caracola*, este verso se lee como “a estar siempre, siempre alerta.”, que respeta las ocho sílabas del romance, lo que no sucede con la edición de *Compañeros de viaje*.

conocimiento que el ser humano tiene de sí, de su existencia y de su relación con el mundo; y aunque el sujeto se ha sumergido en el sueño, su actividad mental no cesa.

En un segundo momento, la perspectiva acerca de la mirada se traslada del “escenario físico”, para centrarse en la breve descripción de cierto nivel de percepción mental: “Y la mirada se vuelve, / cae hacia dentro, penetra / memoria abajo doliendo, / hundiéndose entre malezas // que oscilan al paso, ceden...”. Para efectos de una mejor comprensión de las otras dos partes de “Desde lejos”, la acción de "volverse" habrá de ser entendida como un giro para mirar lo que está detrás de la mirada; también, el adverbio (“dentro”) implícito en la forma verbal introduce cierta noción del pasado, que se precisa dos versos más adelante. Después, la voz narradora retoma la idea de caída presente desde el inicio del poema, al señalar que se trata de un desplome en el interior de “algo”, que se introduce ahí dificultosamente. Ese algo es la “memoria”; es decir, la mirada-conciencia desciende a lo más profundo de la memoria que, al ser entendida como la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se recuerda el pasado, alude muy sutilmente a dos sentidos del término: dicha facultad debería ser entendida en el plano individual y en el plano social o, dicho con otras palabras, como biografía y como historia.

En los dos versos siguientes, “hundiéndose entre malezas // que oscilan al paso, ceden...”, se advierte claramente la reutilización de imágenes formuladas ya, primero en el verso 2, “esta oscura maleza”, y luego en el verso 7, que ahora se repite de forma casi idéntica, “y oscilan al paso, ceden”. El empleo de este tipo de reiteraciones cuenta con una doble finalidad: por un lado, ampliar la situación descrita, al tiempo que la traslada a otro nivel de percepción, con lo que sirve para pasar desde el mundo individual inicial hasta ingresar en el plano social, mientras que, por otra parte, establece una serie de similitudes entre el descenso en la conciencia individual y la conciencia histórica, sugiriendo que

ambos se encuentran estrechamente ligados y que el individuo lleva, en sí y en su biografía, una experiencia que está inserta en la sociedad y en la historia.

En el tercer y último momento del poema se matiza la descripción, para terminar haciendo referencia, ya no a la mirada-conciencia, sino a los ojos del alma: “Y de repente una vuelta / seca –los ojos del alma. / Y toda el alma contempla.” Es decir, inesperadamente, la mirada da un brusco giro sobre sí, para recobrar su posición o identidad primeras, transformándose así, ya no en la expresión de los ojos en su sentido físico, sino en la mirada del alma, en su acepción de parte espiritual e inmortal del ser humano que, junto con el cuerpo, constituye su esencia. Sobresale en esta parte el empleo del encabalgamiento (“vuelta / seca”), en donde también es posible advertir la aliteración e-a entre ambas palabras que, fonéticamente, refuerza la idea tanto de la “vuelta” (y del significado que le atribuyo), como de la brusquedad con que ésta es realizada. Para concluir, se puede señalar que el último verso resulta enigmático, puesto que puede ser entendido como aquello que es observado por la “mirada”, aunque también resulta posible leerlo como si el alma en su totalidad contemplara algo más, aún sin definir y que, en este orden de cosas, puede ser la memoria de la colectividad, a la que se ha estado aludiendo constantemente en “En el umbral de un sueño”.

Así, en esta parte del poema conviene destacar, en el plano léxico, el uso de los adjetivos y los verbos, mientras que en el plano retórico se advierte un buen empleo del encabalgamiento, así como de las repeticiones, que se presentan en varios estratos (léxico, sintáctico y semántico), lo que sirve para reforzar determinados conceptos e ideas. En este último rubro, hay que subrayar la noción que se tiene del sueño, que si bien sugiere una caída o descenso a otro nivel de la conciencia, también se acompaña de cierto sentido de

implosión. De esta forma, “En el umbral de un sueño” presenta la idea del sueño como una manera distinta de percibir las realidades individual y colectiva, biográfica e histórica.

II, Y ERA EL DEMONIO DE MI SUEÑO EL ÁNGEL

Como sucede con los otros dos poemas que integran “Desde lejos”, el título del que ahora nos ocupa, “Y era el demonio de mi sueño, el ángel”, procede de Machado, específicamente, del poema LXIII de *Soledades*.⁴⁶ En el poema de Machado, la voz narradora avanza por el sueño hasta llegar a “la cripta [en la que] sentí sonar cadenas, / y rebullir de fieras enjauladas”. Si en el caso del poema original quien guía el descenso por las galerías del alma del narrador es el demonio, en “Y era el demonio...”, de Jaime Gil de Biedma, dicho movimiento, según se verá en su desarrollo, queda a cargo de la tierra, entendida como la representación del territorio constituido por intereses tanto actuales como históricos. Igual que en el caso de “En el umbral de un sueño”, los siguientes comentarios se centran en el estudio de los recursos léxicos, sintácticos y retóricos empleados en la construcción del poema. Se examinará a la vez el resultado de la oposición entre dos percepciones que se tiene de la tierra: aquella que la concibe como un cuerpo celeste depositario de ciertos ideales y la que la contempla como el escenario de injusticias y guerras.

⁴⁶ Véase Machado, *op. cit.*, p. 474.

En un nivel muy general, el poema se divide en cuatro momentos principales: el primero, versos 1-4, está constituido básicamente por una oración desiderativa, donde la voz narradora se dirige a la tierra, en la doble acepción proporcionada líneas atrás. En la segunda sección, versos 5-10 en su primera mitad, se explica, en retrospectiva, el origen de cierta valoración de la tierra. En el tercer momento, versos 10-23, la voz narradora describe el encuentro del alma humana con la tierra, percibida como un elemento astral, depósito de determinados ideales. Mientras que en la cuarta y última sección del poema, versos 24-32, esta noción entra en contraste con otra en la que la tierra se asocia con una serie de luchas.

Así, la primera sección de “Y era el demonio...”, arranca con la petición “¡Alúmbrame [!]”, cuyo receptor, la tierra, es pospuesto para crear cierto clima de expectación en el lector. A raíz de esta voluntad de clarificar sus pensamientos, la voz narradora explica el motivo implícito de su viaje por las galerías del sueño: llenar de luz y claridad la percepción que tiene de sí y de sus circunstancias. El resto de esta primera parte del poema contiene tres epítetos que explican la apreciación que el yo lírico tiene de la tierra: “fuego último”, “hermosura verdadera / en el recuerdo”, “principio / nuestro y fundación”, apreciación que desemboca en la exclamación “¡Oh tierra!”. Los epítetos presentan el mismo objeto desde distintos ángulos: la tierra es percibida, en ese orden, como el calor y la luz originarios, como algo que es hermoso en sí y por sí, aunque también se insinúa que en algún momento hubo una ruptura, sugerida tanto por el sustantivo “recuerdo”, como por el encabalgamiento entre los dos versos que constituyen este epíteto, “principio / nuestro”, y como la causa originaria y primera de cierta noción de colectividad. Obsérvese también la gradación establecida entre las primeras personas del singular y del plural con que, respectivamente, abre el poema y la que se menciona en este último epíteto. En resumen, en esta serie de valoraciones se trasluce la percepción de la tierra como un

lugar originariamente hermoso, protector y colectivo, cuyo estado cambió para mal. En este sentido, la primera sección funciona a manera de resumen de las secciones que serán desarrolladas posteriormente.

El segundo apartado del poema, que abarca de los versos 5 a la primera mitad del 11, describe, en tercera persona del singular y en retrospectiva, la percepción que la voz narradora tiene de los orígenes de su aprecio por la tierra. Comienza esta sección con los versos “Solamente era un murmullo / y un temblor”, en los cuales, el verbo “ser”, en pretérito de indicativo, remite a un tiempo verbal que expresa la acción en su transcurso, sin terminar. De esta forma, la impresión que se tiene de dicho periodo está asociada, primeramente, con el sentido del oído, “un murmullo”; es decir, un ruido continuado y confuso, para indicar, al referirse a “un temblor”, algo más profundo o más intenso: una agitación amplia, rápida y frecuente, idea asociada con el sentido del tacto. Mediante esta gradación, se consigue una mayor nitidez en la descripción de dicho origen. Sin embargo, la precisión no se logra del todo, pues continúa el poema con “algo que inquieta / igual que un claro en un bosque”, donde el pronombre “algo” alude a la dificultad que se tiene para precisar el objeto descrito. Tomar conciencia del sentimiento recién adquirido, turba la calma, puesto que “inquieta”. Y esta desazón entorpece el raciocinio, aspecto del que la voz narradora parece estar consciente; de aquí que recurra al símil mediante la locución “igual que”, cuyo sintagma de comparación, “un claro en el bosque”, remite al lector a los referentes vegetales de “En el umbral de un sueño”, aunque en el caso de los versos que ahora nos ocupan, todo parece indicar que la conciencia comienza a adquirir una paulatina lucidez.

Esta claridad de pensamiento es expresada inmediatamente después, mediante la construcción “una profunda exigencia // de raíz”, de la que el núcleo nominal, “exigencia”,

expresa la desmedida pretensión del requerimiento, idea que es reforzada por el adjetivo “profunda”, con el que se insiste en la intensidad del sentimiento en el cual se pretende llegar hasta la “raíz”; es decir, hasta su causa original. Dicho objetivo, al parecer, resulta sumamente difícil, puesto que el intento de descripción se traslada a otro plano, al hablar de “una palabra / que quisiera ser expresa / y duele...”, sintagma verbal cuya importancia mayor radica, en mi opinión, en el verbo “querer” y en el tiempo y modo (imperfecto de subjuntivo) en que es empleado. Por otra parte, además de recordar que lo leído forma parte de un juicio de valor por parte de la voz narradora, el sintagma formula la posibilidad de que la “palabra”, que parece ser entendida como el resultado de la búsqueda realizada en esta sección del poema, se vuelva explícita, “expresa”, pese a que esto produzca un sufrimiento al que (debido al cambio a presente del indicativo: “duele”) el yo lírico está dispuesto a hacerle frente.

En la tercera sección del poema, versos 11-23, el primer punto sobresaliente es el cambio de persona, modo y tiempo verbales, con lo cual se retoma el hilo narrativo iniciado en el primer apartado. De esta forma, en la construcción “pero ya subes / por el alma que recuerda”, el sujeto es el “fuego último”. La decisión de la voz narradora de iniciar esta parte con una adversativa, “pero”, está relacionada con el hecho de haber detenido la rememoración del apartado anterior: se interrumpe el recuerdo, al tiempo que se evoca el presente, transición que se ve reforzada por el adverbio “ya”, que en este caso señala el tiempo presente puesto en contraste con el pasado. El verbo “subir” toma una importancia capital, ya que remite, muy directamente y por oposición, a la acción principal del poema anterior, donde todo giraba alrededor de la idea de descenso o de caída; a partir de esto, el descenso del “alma que recuerda” y el ascenso del “fuego último” se perciben como dos

movimientos complementarios, noción en la cual va implícita una idea de búsqueda, que también estaría relacionada con “En el umbral de un sueño”.

La convergencia de estos dos movimientos cuenta con una valoración totalmente positiva por parte de la voz narradora, pues todos los sintagmas empleados aquí están relacionados con la luz, a partir de cuya reiteración, según se verá casi en seguida, el significado del poema adquiere una segunda lectura. El “fuego último”, retomado ya como interlocutor del yo lírico, sube por el alma: “iluminándola, dándote / en esa luz tan serena, / tan hermosa y tan benigna”. El primer punto que destaca es la repetición del verbo “iluminar” que, además de referirse al hecho de irradiar, también puede ser entendido en el sentido de ilustrar y de enseñar; es decir, se trata no sólo de una iluminación “física”, sino incluso de tipo espiritual (recuérdese que quien recibe esa luz es el alma). Esta idea se ve apoyada por tres características que se atribuyen a la luz: serenidad, hermosura y benignidad; es decir, apacibilidad, sosiego, belleza, nobleza, templanza y afabilidad, valoraciones que se encuentran intensificadas por la repetición del adverbio “tan”. Todo esto converge en una sensación de completitud y de protección tan plena “que hasta ilumina tu ausencia”, señalamiento que alude a la carencia, en un aquí y un ahora (a su vez aludidos mediante el tiempo y modo verbales), de todas las características anteriormente enumeradas, a partir de lo cual se comprende por qué el alma hubo de descender en el pasado y explica, en gran medida, el resto del poema.

Si la percepción de la tierra por parte de la voz narradora ha estado asociada con una idea de luminosidad, ahora, a partir de esa noción de ausencia, se le agrega una característica más, la de un cuerpo celeste: “¡Qué bien por el firmamento! / ¡Qué celestemente llena / toda la noche reluces / alumbrándonos la pena!”. Se trata de una idea bien desarrollada que introduce un elemento que anuncia el primer momento del cuarto

apartado del poema. Dicho elemento es la “pena”, esto es, la aflicción y la tristeza, que está íntimamente relacionada tanto con la “ausencia” como con la “noche”, a la que ilumina, y de las cuales puede ser considerado como un primer efecto. También, al ubicarla en un espacio aéreo y no en el espacio terrestre donde lógicamente habría de estar, la voz narradora sugiere que se halla fuera del alcance, e incluso de la realidad, noción que es ampliada en los últimos versos de este apartado: “Remota, pacificada, / igual a la luna vuelas / con tu dominio de ruinas”, donde este último sintagma rompe con la agradable contemplación, en el recuerdo, que se había tenido de la tierra hasta este momento.

La última sección del poema, que se extiende de los versos 24 al 32, consiste en una franca oposición entre este apartado y el anterior: a un pasado de tintes paradisíacos, se opone un presente con características infernales, ya que, entre tanto el alma recuerda y añora, “abajo golpean // sin sueño, furiosamente”; es decir, de manera ininterrumpida, violenta y terrible, “muerte, asolamiento, guerra, / civil injusticia, toda / la historia terrible, fresca // todavía en la memoria / como una fiera que acecha.”. Esta serie de versos puede ser sub-dividida en dos secciones; en la primera, “muerte, asolamiento, guerra, / civil injusticia,”, mediante los dos primeros sustantivos, se reitera las ideas de destrucción y aniquilamiento, cuya acción se resume en el tercer sustantivo, “guerra”, que adquiere una singular importancia; pues, si en un primer momento se puede pensar que se refiere a cualquier lucha, también alude a la guerra civil, relativamente reciente al momento de componer este poema, con lo cual, el escenario presentado en “Y era el demonio...”, se convierte en una especie de denuncia de dichos acontecimientos y en una valoración, sintetizada en una sola palabra: “injusticia”. Un segundo momento de estos versos se refiere a la cercanía temporal, e incluso vivencial, de la lucha fratricida que fue la guerra civil: “toda / la historia terrible, fresca // todavía en la memoria / como una fiera que acecha.”.

Como se puede ver, se trata de una serie donde predominan los adjetivos, mediante los cuales se matiza la percepción principal de la guerra, calificada en conjunto, “toda”, como algo difícil de soportar, “terrible”, debido a su cercanía, ya que es “fresca” y “todavía” se experimenta sus efectos. Otro punto a destacar es el símil establecido entre “historia” y “memoria”, como dos maneras de referirse al pasado en dos niveles: el colectivo y el individual. La comparación de todo esto con “una fiera que acecha” no es sino la síntesis de lo que representa la historia española reciente para la voz narradora.

El poema cierra con un lamento, “¡Ay España tu hermosura / qué de llantos acarrea!”, resultado de la oposición de dos visiones del mundo, el pasado y el presente, francamente polarizadas. Si el primero, según se vio en el desarrollo del poema, se centra en el aprecio por la tierra natal, el segundo, por su parte, ofrece una percepción desgarradora del entorno español del momento. Sin embargo, lejos de ser una conclusión definitiva, estos dos versos funcionan como una especie de introducción a la tercera y última sección de “Desde lejos”: “Los gallos de la aurora”.

Y III, LOS GALLOS DE LA AURORA

Al igual que las dos secciones previas de “Desde lejos”, esta tercera toma su título de un poema de Antonio Machado; en este caso, se trata del verso final del “Envío” del poema

“Desde mi rincón”, dedicado a Azorín: “Oye cantar los gallos de la aurora”.⁴⁷ Como en los casos anteriores, el verso machadiano es modificado y, en esta ocasión, Jaime Gil de Biedma suprime la parte inicial, “Oye cantar”, eliminando así al sujeto implícito del original, para convertir el verso en una especie de descripción. De esta forma, “los gallos de la aurora” pasan de ser el complemento a ser el punto central de esta sección de “Desde lejos”. Si en los poemas anteriores el individuo ha adquirido cierto nivel de conciencia, y ésta lo lleva a comparar una España ideal, ausente e incluso ahistórica, con otra real, presente e histórica, en “Los gallos de la aurora” el lector se encuentra con el desarrollo, la profundización y la conclusión de algunas de las ideas que fueron perfiladas en las dos partes anteriores. En los siguientes comentarios, me centro en el estudio de los recursos léxicos, sintácticos y poéticos empleados en la construcción del poema; también comento la forma en que éstos confluyen en una percepción desoladora de la España de posguerra.

El poema inicia con un pareado, “Más allá de la memoria / queda aún plaza y presencia”, donde el sintagma “Más allá de la memoria”, al tiempo que remite a la segunda sección de “Desde lejos”, funciona como introducción a la temática que se desarrollará en esta última sección; se anuncia que hay algo que escapa a los recuerdos y ese algo consiste en la noción de que “queda aún plaza y presencia”, verso que, además de situar la acción en un escenario y perfilar sus ocupantes, en el contexto de *Compañeros de viaje* nos remite en buena medida a “Piazza del Popolo”. También, en este pareado es posible advertir cómo la voz narradora insiste en percibir España desde dos perspectivas contrapuestas. También, se advierte el uso del encabalgamiento: “memoria / queda”, que subraya la oposición de dos estados: la memoria, el pasado, la ausencia; esto es, la segunda sección del poema, y lo que “queda aún”: la actualidad y la presencia; la sección que ahora comienza, representada por

⁴⁷ Véase Machado, *op. cit.*, pp. 591-594.

la memoria, entendida como el pasado que se actualiza y se hace presente. Finalmente, conviene señalar que el sintagma “más allá” cuenta con una función anafórica, debido a su aparición en los versos 1, 11 y 19, al tiempo que señala la división de los tres momentos principales del poema.

En seguida, se continúa con la profundización de las dos visiones contrapuestas de España: “Quedan noches solitarias, / noches altas, primavera, / viento con rumor de monte, / soledades con estrellas // y un olor denso de pinos”. En esta gradación, las “noches”, convertidas en una especie de anáfora, funcionan como elemento temporal que es modificado por los adjetivos “solitarias” y “altas”; es decir, en el primer caso se les percibe como retiradas, desamparadas y desiertas y, en el segundo, como elevadas sobre la tierra y más alejadas del tiempo actual, con lo que se profundiza en la visión ahistórica. Sin embargo, también se menciona que se trata de las noches de “primavera”, con lo cual se introduce cierta idea de un inicio prometedor. Posteriormente, y como sucede en otros momentos del poema, la voz narradora parece dejar de lado estas imágenes visuales y se ocupa de otra de índole sonora: “viento con rumor de monte”, donde el sustantivo “rumor” nos recuerda el “murmullo” que deviene “palabra” en “Y era el demonio de mi sueño el ángel”. Por su parte, el “monte” remite casi en forma inevitable a san Juan de la Cruz y al *Cántico espiritual*, pues cuenta con “la presencia” de un viento que rumora, con lo que se alude tanto a la presencia del ser humano como al tiempo presente. Sin embargo, en el verso siguiente, “soledades con estrellas”, la voz narradora vuelve a ocuparse de la noche, reiterando así la noción de soledad y tiempo ahistórico, aunque precisa un poco más al introducir el sustantivo “estrellas”, que muy bien puede ponerse en relación con la presencia de los seres humanos en la plaza de los versos del principio, en un sentido de colectividad reunida en un espacio. Acto seguido, retoma la descripción del “viento con

rumor de monte”, al destacar en éste, mediante una referencia ya no sonora sino olfativa, “un olor denso de pinos”. Se puede ver que se trata de versos que, al estar referidos a un espacio terrestre, se oponen a las “noches solitarias”, lo que, retomando el tema antes anunciado, subraya la oposición entre un tiempo ideal y otro de orden histórico, a la vez que apuntala el inicio de una especie de reconciliación. En resumen, en esta sección se desarrolla una técnica de aproximación cinematográfica que va de lo lejano a lo cercano, de un tiempo ahistórico a un momento concreto, y esto con una finalidad muy clara: la de crear un contraste aún más vivo con la siguiente parte del poema.

Los siguientes versos figuran entre paréntesis: “(y los muertos y las piedras / que no quiero por recuerdo, / que me bastan por certeza)”. Con ellos el poema retoma lo expuesto en los dos versos iniciales: la “presencia” de la “plaza” está constituida, de un lado, por “los muertos”, que refieren a un pasado inmediato, y de otro, por “las piedras”; es decir, por un pasado más remoto, de posibles características fundacionales. Al proceder a esta enumeración, los dos tiempos anteriores se fusionan en uno sólo, a la vez que reiteran la oposición entre “memoria” y “presencia”: de la imprecisión de un tiempo ahistórico, el “recuerdo”, se avanza hacia un hecho concreto, representado por la solidez de “las piedras” y la noción de la existencia de “los muertos”, que remiten en buena medida a la historia reciente y la idea de muerte expresada en los versos 25-30 de “Y era el demonio de mi sueño el ángel”. Como sucede en otros poemas de *Compañeros de viaje*, los paréntesis sirven para *destacar* lo que se encuentra colocado entre ellos.

El segundo momento de “Los gallos de la aurora”, que comprende los versos 11-18, retoma la descripción de la relación que existe entre la voz narradora y España, advirtiéndose, en los dos versos iniciales, “Más allá quedas tú, toda / vivaz, habitada, prieta”, la intención de ampliarla mediante una gradación: la voz narradora parte del

adjetivo “toda”, que conlleva una idea de suma, para posteriormente desmembrarla mediante los otros tres adjetivos que reproducen ciertas nociones de permanencia, ocupación y densidad. En el encabalgamiento se advierte la necesidad de particularizar: la tierra, “toda”, permanece, y esa permanencia es “vivaz, habitada [y] prieta”, de lo cual se puede deducir que la voz narradora se refiere a la percepción que tiene de una España que pervive en la memoria, al tiempo que, en el plano literario, remite a la técnica enumerativa empleada por Jorge Guillén en varios poemas de *Cántico*.⁴⁸ A partir de esto, resulta un tanto lógico que en seguida se refiera a “¡Cuántas distancias sin nombre! / ¡Qué de costumbres concretas!”, donde se alude más que a una patria constituida por ciudades, a una donde lo importante serían las cualidades inmemoriales y distintivas que surgen de lo usual.

A continuación, la voz narradora da paso a otra idea, en la que analiza más a fondo algunas de las características de la “presencia” en la “plaza” que es España: “Queda aún mucho cansancio, / mucha torre, mucha tierra, / y son duros igualmente / muros que a mí no me encierran.”. En lo que respecta al “cansancio”, seguramente se refiere a un momento histórico preciso, al hecho de que la gente se halla cansada de los efectos de la dictadura; para esto, hay que recordar que, a lo largo de esta tercera sección, los habitantes de esa tierra no han sido nombrados de manera directa, sino a partir de alusiones como la “presencia” y los “muertos”, razón por la cual, el “cansancio”, en abstracto, puede ser considerado como una característica de los pobladores de España. Posteriormente, se

⁴⁸ Al decir esto pienso en títulos como “Niño”, “Jardín en medio” o “Vida urbana”, del que cito algunos versos para ejemplificar mi afirmación: “Calles, un jardín, / Césped –y sus muertos. / Morir, no, vivir. / ¡Qué urbano lo eterno! // Losa vertical, / Nombres de los otros. / La inmortalidad / Preserva su otoño. [...] Juntos, a través / Ya de un solo olvido, / Quedan en tropel / Los muertos, los vivos.” Cito por Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico* (ed. y pról. de Francisco J. Díaz de Castro), Anaya / Mario Muchnik, Madrid, 1993, p. 88.

recurre, de nueva cuenta, a invertir la técnica de presentación: si se siguiera el orden establecido en el pareado inicial, las referencias a la historia y a la geografía, “muchas torres, mucha tierra”, deberían estar colocadas en el orden inverso. También es conveniente destacar las diversas connotaciones del término “tierra” en este contexto, puesto que con dicho sustantivo la voz narradora se refiere a la geografía, la fuerza laboral y la nación, aspecto, este último, que es enfatizado cuando se menciona la presencia de “muchas torres”. Finalmente, en estos versos se localiza el mayor acierto de esta sección: las repeticiones, que se introducen no sólo mediante el empleo de ciertas partículas gramaticales, como el adjetivo “muchas”, sino también a través de la aliteración, como sucede, ya sea a partir de la proximidad fonética entre “torres” y “tierra”, que refuerza la intención de subrayar la inmensidad de lo que ambos términos aluden, así como la relación intrínseca entre ambas, o bien, a partir de la rima interna entre “duros” y “muros”, donde se llega a la aglutinación de estos dos elementos: la historia y la geografía; es decir, las “torres” y la “tierra”, se convierten en “duros [...] muros” que, parece decir la voz narradora, no son suficientes para apresar a un sujeto concreto, consciente e inmerso en un devenir histórico.

En la tercera y última sección de “Los gallos de la aurora”, versos 19-26, la voz narradora retoma el “inventario” que realiza de la actualidad española al momento de ser escrito el poema. Así, cuando se menciona que “Más allá quedan los días / y días, manos obreras, / pensamientos que interrogan, / acumulada paciencia”, es posible advertir un sentido acumulativo, cargado de una connotación rutinaria, en la repetición del sustantivo “días” que, además, remite al “cansancio” del verso 15. Por su parte, tanto los “pensamientos”, en plural, como la “paciencia” conllevan cierta idea de grupo, presente ya en la imagen de las “manos obreras”. Y mediante esta noción de colectividad se trasluce la esperanza, expresada en otros poemas de *Compañeros de viaje*, de que la clase trabajadora

sea la encargada de cuestionar y de modificar la situación española, ante las circunstancias que han devenido en la monotonía que se refleja en esta parte del poema. Al continuar con la reiterativa mención de la presencia de “lágrimas, lágrimas –lágrimas / de coraje”, además de aludir a un fuerte sentimiento de coraje, la voz narradora nos remite al poema “La lágrima”, perteneciente, como “Desde lejos” a la sección “La historia para todos” del mismo poemario. Ese llanto multitudinario se explica a partir de los versos que siguen: “aún queda / fuerza a tus hijos, verdor / en tus eras”. Aquí la “fuerza” se relaciona de manera muy directa con la “acumulada paciencia” mencionada versos atrás, mientras que el “verdor” recuerda que este momento del poema se desarrolla en una primavera más simbólica que real, en la cual se expresa el profundo sentido de esperanza que subyace ya no sólo en “Desde lejos”, sino en el tercer y último bloque del libro.

En conjunto, “Desde lejos” representa una especie de síntesis de toda una serie de procedimientos empleados por Gil de Biedma en diversos poemas de *Compañeros de viaje*. Destaca, en primer término, el uso de la intertextualidad, presente en los “*collages machadianos*” y en los giros guillenianos empleados a lo largo del poema. En el caso de su diálogo con Machado, conviene destacar cómo se acerca a dos poemas del poeta mayor que funcionan como dos caras de una misma moneda, tal y como lo ha señalado Tomás Segovia, para quien “Y era el demonio de mi sueño, el ángel” y “Desde el umbral de un sueño me llamaron...”, perderían “lo mejor de su sentido si dejan de responderse y seguirse el uno al otro; e incluso si dejan de ser dos ‘galerías’ de un mismo espacio”.⁴⁹ Un segundo punto de interés se localiza en las repeticiones, que son empleadas en distintas formas, ya sean fonéticas, léxicas o semánticas. En tercer lugar, conviene recordar los aciertos

⁴⁹ Tomás Segovia: “Machado desde otra orilla”, *Sobre exiliados*, pról. de José María Espinasa, El Colegio de México, México, 2007, p. 150.

logrados en el uso de la adjetivación y los encabalgamientos. Todos estos recursos son empleados para realizar la percepción que Jaime Gil de Biedma tenía de España en la segunda mitad de la década de los cincuenta. Aunque cabría subrayar que, como hemos visto, dicho tema se desarrolla mediante la descripción de un viaje por los sueños, que se presenta como un descenso en el alma individual de un ser humano enfocado desde distintas perspectivas.

CANCIÓN PARA ESE DÍA⁵⁰

“Canción para ese día” es el poema final de la tercera y última sección de *Compañeros de viaje*, “La historia para todos”. En principio, el texto destaca principalmente por mostrar, una vez más, la esperanza de su autor en el fin del régimen franquista y en el advenimiento de una nueva era de libertad. A partir de una lectura detallada del poema, así como de una reflexión sobre el papel que cumple como colofón de *Compañeros de viaje*, se puede formular una hipótesis acerca del ordenamiento de los poemas. De hecho, el poema permite observar que el autor ha querido ir más allá de la intención evidente de dividir el poemario en tres secciones: ha querido establecer un orden, si no cronológico, sí lineal que permite trazar las directrices del retrato existencial, tanto de la voz narradora de la mayor parte de todos los poemas, como de sus compañeros de viaje, con lo que, de esta manera, refleja el perfil de cierto sector de la población española durante la década de los cincuenta. Dejando momentáneamente de lado esta última propuesta, mis comentarios estarán centrados, como en otros casos, en el estudio de los diversos recursos poéticos empleados en el poema, sobre todo en las aliteraciones, las adjetivaciones y las referencias intertextuales.

⁵⁰ Poema compuesto por tres cuartetos de versos predominantemente endecasílabos, con excepción del primer cuarteto, cuya estructura es de 14, 11, 11 y 9 sílabas, respectivamente. También se puede observar la presencia de la rima asonante a-a en los versos pares, exceptuando el v. 6.

Al titular este poema “Canción para ese día”, quizá el autor haya querido inscribirlo en cierta tradición poética, el de la canción, pese a que no observe ninguna de las características estructurales de este género lírico; al mismo tiempo, y en el contexto de *Compañeros de viaje*, remite a cierta actividad comunitaria, como la que se menciona en “Piazza del Popolo”: la de unir melódicamente las voces para celebrar un acontecimiento colectivo, el día de la liberación, que se siente no sólo como realizable, sino incluso como inminente. La idea de inminencia es reforzada mediante el empleo del demostrativo “ese”. Así, el título sugiere la esperanza que la colectividad tiene depositada en la posibilidad (que se siente como inminente) de celebrar el fin del régimen dictatorial al que se ha venido aludiendo, sobre todo, en la última sección del poemario.

Por si la velada alusión a la esperanza puesta en esa libertad bastante próxima no hubiera sido suficiente, el poema abre con una declaración muy contundente: “He aquí que viene el tiempo de soltar palomas / en mitad de las plazas con estatua” donde, si bien es cierto que recurre al tópico de liberar palomas para celebrar algo relacionado con el inicio de una nueva etapa, el autor intercala una especie de acotación, con la que se encarga de precisar que esas aves serán liberadas, no en cualquier sitio, sino en el centro mismo, “las plazas con estatua”, de diversos pueblos y ciudades. La celebración será llevada a cabo justamente en los lugares donde converge la vida social, religiosa y económica de la población. De esta manera, al explicitar el sitio exacto donde las palomas serán puestas en libertad, indefectiblemente se alude a esa celebración colectiva que constituye la parte central del desarrollo de “Piazza del Popolo”. Así, la plaza de cualquier pueblo y de cualquier ciudad se verá momentáneamente convertida en una especie de paraíso donde departirán todas las clases sociales, unidas por la celebración de la libertad al fin conseguida. De esto se puede concluir que la inclusión de una frase hecha, tal como “soltar

palomas”, tiene la misión de trasladar al lector al terreno de la complicidad, mientras que la acotación posterior funciona a manera de recurso irónico que “dispara” en varias direcciones el significado de dicha frase, dando lugar a cierta ambigüedad, tras la cual se ocultan ya sean la denuncia o la crítica al sistema. En este caso, se trata de una referencia al hecho de que en el centro de la vida de la nación se celebre haber conseguido la libertad.

La liberación está aún por venir y su llegada se percibe como algo, al parecer, inminente: “Van a dar nuestra hora. De un momento / a otro, sonarán campanas”. En lo anterior, se puede observar que una vez más se recurre a una frase hecha, “sonar campanas”, cuyos significados son los de estar alerta ante una situación determinada, así como celebrar un acontecimiento feliz. Ambos son posibles en el contexto del poema, ya que uno remite a la idea de estar alerta cuando ese momento llegue, mientras que el otro refuerza el sentido de festejo, sugerido anteriormente en el acto de “soltar palomas”. Aunque los verbos indican que se está haciendo una referencia directa al futuro, el empleo del presente en los versos anteriores también alude al futuro, con lo que la actitud del hablante permite suponer dos hechos: se expresa un deseo que se quiere ver realizado, al mismo tiempo que considera que las acciones descritas pertenecen al plano de los hechos reales. Es decir, ya sea como futuro o como presente, se tiene la seguridad de que la hora en que suenen las campanas y en que las palomas sean soltadas es algo inaplazable. Quizás, desde un punto de vista cronológico, estos versos deberían ir al principio del poema, porque escuchar el sonido de las campanas antecedería al acto de soltar las palomas; sin embargo, debido al significado de los tiempos verbales utilizados, se justifica esta anticipación, que tiene como objeto producir un efecto de seguridad en los posibles receptores del poema, como si se quisiera decir que el futuro, y lo que ha de pasar en él, están aquí y ahora.

Este regocijo se aprecia también en el nivel fonético:⁵¹ es fácilmente perceptible la reiteración ya sea de la *a* sola (“soltar”, “mitad”, “van a dar”, “sonarán”), o bien de la combinación *a-a* que, además, establece una relación entre términos aparentemente inconexos como “plazas”, “estatua” y “campanas”, subrayando su asociación con la libertad, e incluso con espacios abiertos; es decir, con el exterior, que es donde se celebrará ese acontecimiento. Otra aliteración que resulta significativa es la que existe entre “tiempo” y “momento”, cuya relación es la de la esperanza en la llegada de “ese día”.

La seguridad en conseguir lo que hasta ese momento es sólo una esperanza llega a ser tal, que el tiempo presente es el que domina en lo que resta del poema: “mirad los tiernos nudos de los árboles / exhalarse visibles en la luz / recién inaugurada”. El imperativo “mirad” funciona más como una invitación que como una orden,⁵² dentro de una serie de versos en los que, además, se alude a un renacer jubiloso, en la descripción de un cuadro con evidentes remanentes guillenianos. Creo que el efecto de júbilo se consigue principalmente a partir de la adjetivación, seguida del empleo del adverbio, para terminar con la incrustación de un verbo. Veamos con detalle este pasaje. Luego de esa exhortación a mirar la realidad circundante, se especifica que no se invita a ver cualquier cosa sino determinados elementos: “los tiernos nudos de los árboles” y “la luz recién inaugurada”, que explicitan y sugieren, respectiva y nuevamente, la ubicación de la voz narradora en un plano exterior.

⁵¹ Con esto quiero indicar que la repetición de *a-a* intenta reproducir, en cierta medida, el sonido de las campanas que tañen.

⁵² Además, en el plano fónico, esta aliteración está relacionada con la reiteración de la *a* del cuarteto anterior (“soltar”, “mitad”, “dar”, “sonarán”), lo que vincula este imperativo a dichas acciones y ubicaciones. La aliteración funciona, además, como un factor unificador; es decir, como una especie de puente entre un momento anterior del poema y el presente.

Se trata, también, de la referencia a un elemento terrestre y a otro aéreo, o bien, a un elemento tangible y a otro intangible, como si la felicidad de esa nueva vida se encargara de unir dos planos de la realidad, en una exaltación que da un resultado casi panteísta. Pero hay todavía más en estos referentes: los nudos (las partes del tronco por las cuales saldrán nuevas ramas) de los árboles son “tiernos”. Creo que más que de un adjetivo, estamos en presencia de un epíteto, puesto que se trata de una característica inherente a los nudos que, además de frágiles, serían, como la libertad adquirida, recientes. Esto los relaciona, también, con la aliteración *e-o* de la estrofa anterior,⁵³ razón por la cual no resulta extraño que, en el contexto del poema, estos nudos, frágiles, pese a provenir de algo tan sólido como un árbol, se exhalen, es decir, se lancen, se despidan, se afanen en conseguir disolverse en esa luz igualmente nueva. Por otra parte, los modificadores de este último sustantivo reiteran la sensación de novedad con que atestigua estos hechos la voz narradora. El adjetivo “inaugurada”, con lo que se celebra el estreno de algo (“ese día”, en este caso), es modificado aún más por la inclusión del adverbio “recién”; es decir, nuevo, fresco, sucedido hace poco, con lo que se termina por reforzar la impresión de atestiguar una creación. El entusiasmo con el cual se cuenta esto, tiene dos efectos principales: por un lado, hace que el lector casi se olvide de que se trata de algo por venir, de algo existente en el plano de las posibilidades y, por otra parte, suaviza en gran medida la imaginería un tanto cursi,⁵⁴ de la descripción de los componentes subsecuentes del poema.

⁵³ Recuérdese que dicha aliteración contiene los sustantivos “tiempo” y “momento”: sustantivos abstractos que, en mi opinión, auxilian a que esta “disolvencia” no resulte fuera de lugar.

⁵⁴ Empleo este término con mucho recelo, pero no encuentro otro mejor. Las imágenes de los siguientes versos son tan fallidamente elaboradas que, aún en medio de tanto entusiasmo y celebración, llegan a resultar un tanto fuera de lugar. Ahora bien, dada la exaltación que se expresa en este momento del poema, podría considerarse como un recurso para anticipar la inclusión-modificación del verso de Bécquer, que en seguida se comentará.

La enumeración de los otros elementos de celebración de la recién adquirida libertad ha sido trasladada al cielo y es ahí donde “cintas leves / de nube en nube cuelgan. Y guirnaldas // sobre el pecho del cielo, palpitándose / son como el aire de la voz”. Las “cintas” y las “guirnaldas”, empleadas para la celebración de las grandes ocasiones, son modificadas con elementos que refuerzan la idea de ligereza y que les confieren cierto carácter etéreo, a la vez que son colocadas en un nivel superior, como las “nubes” y el “cielo”. La plástica descripción del cuadro muestra un entusiasmo desbordado ante la “inminente” consecución de la libertad y lo etéreo de la escena continúa predominando. Tanto las “cintas” como las “guirnaldas” *celestiales* palpitan, están vivas, y tal vez formen parte de una comunidad, como se mencionó en repetidas ocasiones en “Piazza del Popolo”. Además de palpar, “el aire de la voz” es un símil de las guirnaldas; es decir, de esas mismas palabras empleadas públicamente para expresar una negativa; y las palabras son, justamente, el elemento siguiente. Sin embargo, antes de pasar a la parte final del poema, hay que reconocer que la descripción de esa celebración, con su gran entusiasmo sentimental, no deja de resultar un tanto artificial e incluso desproporcionada, trasladándonos a los peores momentos del romanticismo, o bien invitándonos a leerlo en un sentido *kitsch*. ¿Habrá sido ésta la intención del poeta?⁵⁵

“Palabras / van a decirse ya. Oíd. Se escucha / rumor de pasos y batir de alas”, son los versos finales del poema. Las palabras grandilocuentes de los versos anteriores están aún por ser dichas, recordando que, pese a lo intenso de la escena, todo lo que se describe posee una existencia virtual. Sin embargo, no deja de insistirse en la inminencia de la llegada de ese día de liberación, que se da casi como un hecho. Aparece un segundo

⁵⁵ Esta parte del poema me ha dado mucha dificultad; temo ser demasiado severo o, todavía más, no haber entendido bien el sentido de lo que quiere decir.

imperativo, relacionado, esta vez, con el sentido del oído. Después, se hace una inclusión-modificación de un verso de un poema de Gustavo Adolfo Bécquer. En el plano fonético, continúa la aliteración a-a, presente en “palabras” y “alas”, con lo que esta reiteración fónica relaciona los términos asociados con la libertad (“plazas”, “estatua”, “campanas”, “inaugurada”, “guirnaldas”, “palabras” y “alas”).

La inclusión-modificación del verso 6 de la Rima X de Bécquer requiere de un comentario más detallado, pues quizás pueda servir para matizar lo expresado en los vv. 7-9. El verso original, según puede verse, es “rumor de besos y batir de alas” y pertenece a un poema en el que se destaca la referencia a elementos aéreos de la naturaleza,⁵⁶ con lo que observa cierta similitud con el escenario descrito por Gil de Biedma, aunque en este último poema, el escenario corresponda a un espacio urbano. Por su parte, el ambiente de ensoñación del poema de Bécquer obedece a la pasajera presencia del amor, mientras que en “Canción para ese día”, ese mismo ambiente está relacionado con la consecución de la libertad por largo tiempo añorada. Finalmente, la sustitución de “besos” por “pasos” amplía el alcance de una situación de índole privada, como la descrita en la rima de Bécquer, porque al hablar de “pasos”, se estaría refiriendo a las personas que acuden a la plaza con el objeto de celebrar ese día de liberación. Sin embargo, la referencia al verso becqueriano, le confiere un tinte de comunión, de fraternidad, a esa celebración.

En mi opinión, “Canción para ese día” no es uno de los mejores poemas de *Compañeros de viaje*. La exaltación, que acompaña el deseo de que caiga pronto el régimen

⁵⁶ Bécquer escribe: “Los invisibles átomos del aire / en derredor palpitan y se inflaman, / el cielo se deshace en rayos de oro, / la tierra se estremece alborozada. / Oigo flotando en olas de armonías, / rumor de besos y batir de alas, / mis párpados se cierran... ¿Qué sucede? / -- ¡Es el amor que pasa!”. Esta referencia fue señalada por Dionisio Cañas en sus “Notas a los poemas recogidos en esta antología”, del libro Jaime Gil de Biedma, *Volver*, ed. Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 1995, p. 141. Como suele suceder en general con los críticos, Cañas identifica la fuente, pero no trata de explicar a qué obedecería la inclusión de estos versos aquí.

de Franco, hace que la voz narradora pierda la proporción de los hechos, lo cual da pie, a su vez, a un texto almibarado, un tanto ajeno a la expresión utilizada en los otros poemas del libro. Destacan en su composición el empleo de frases hechas y un buen manejo de la aliteración. En el plano de las ideas, el poema sirve para reforzar la percepción que el autor tiene acerca del mundo exterior como el espacio en que la existencia adquiere su realización más plena.

COMENTARIOS GENERALES A “LA HISTORIA PARA TODOS”

De las tres secciones que integran *Compañeros de viaje*, “La historia para todos” ha sido, sin duda alguna, la que menos interés ha suscitado, ya sea entre los críticos que han atendido el primer poemario de Jaime Gil de Biedma, o bien, incluso en el ánimo del propio poeta. En cuanto a los primeros se refiere: Pere Rovira, por ejemplo, se limita a comentar brevemente “Los aparecidos”.⁵⁷ Antonia Cabanilles es un poco más explícita y señala que en esta sección del poemario, la voz narradora “nos describe el proceso de su integración en otra historia, que no es la de una burguesía acomodada sino la de todos: la de un pueblo”.⁵⁸

El caso de Gil de Biedma, en tanto lector de sí mismo, es también un poco peculiar, ya que, después de la publicación de *Compañeros de viaje* en 1959, asume una postura sumamente crítica hacia el libro, que se hace evidente en *Colección particular*, una antología de su obra que recoge sólo tres de los ocho poemas que antes integraban “La historia para todos”: “Los aparecidos”, “El miedo sobreviene” y “Canción para ese día”. Luego, al cuidar la primera edición de *Las personas del verbo*, fue más generoso con esta

⁵⁷ Véase Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma, op. cit.*, pp. 121-122. Conviene señalar que en ningún momento de su exposición, Rovira menciona los poemas de *Compañeros de viaje* excluidos posteriormente.

⁵⁸ Véase Antonia Cabanilles, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Universitat de Valencia, Castellón, 1989, p. 28. Al igual que Rovira, Cabanilles tampoco hace referencia alguna a los poemas excluidos.

sección de su libro: recogió todos los poemas, menos dos de ellos (“A un maestro vivo” y “Desde lejos”). Pero, de todos modos, por comentarios que hizo en varias entrevistas, se ve que este grupo de poemas siguió sin satisfacerlo enteramente. En 1986, por ejemplo, Gil de Biedma afirmó lo siguiente:

Lo que más me irrita de esos poemas [dice con respecto a “La historia para todos”] es el movimiento de simpatía inquebrantable hacia mis propias ideas. Creo que uno siempre ha de poner algo de distancia mental entre sí mismo y sus ideas, que al fin y al cabo no son suyas.⁵⁹

Si bien es cierto que las muestras de poesía social ofrecidas en “La historia para todos” no cuentan con la misma calidad que los poemas de esta índole reunidos, por ejemplo, en *Moralidades*, habría que decir a favor de ellos que forman parte de un proceso que, en aras de trazar la biografía literaria del personaje Jaime Gil de Biedma, resulta necesario considerar en sus alcances y sus limitaciones. Así los comentarios que siguen se centrarán, sobre todo, en la forma que estructura la sección, en las fechas de composición de los poemas, en la evolución editorial que los poemas presentan, en los procedimientos poéticos a los que el poeta acude con más frecuencia, en el tratamiento y el desarrollo de los que los poemas son objeto y, como punto final, en la intertextualidad.

⁵⁹ “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, realizada en diciembre de 1986 por la redacción de la revista *Thesaurus*. Cito por la edición publicada en *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones, op. cit.*, p. 228.

ESTRUCTURA DE “LA HISTORIA PARA TODOS”

Como sucedió con las dos secciones previas de *Compañeros de viaje*, la tercera y última abre con un epígrafe. En esta ocasión leemos los siguientes versos:

“What’s your proposal? To build the Just City? I will.

I agree. Or is it the suicide pact, the romantic

Death? Very well, I accept, for

I am your choice, your decision: yes, I am Spain.”

W. H. Auden.

Se trata de los versos 53-56 del poema “Spain 1937”, de W. H. Auden.⁶⁰ Cabe señalar que, a partir de la primera edición de *Las personas del verbo*, estos cuatro versos se reducen al primero; Gil de Biedma también aprovecha esta nueva circunstancia para identificar el título del poema de Auden. Se trata de una composición famosa en la que el escritor inglés emprende una reflexión acerca del devenir histórico, poniendo énfasis en la Guerra Civil española, a la vez que hace una especie de llamado a la acción social. Estoy de acuerdo con Cabanilles, quien señala que al unir el título de esta sección, “La historia para todos”, con el epígrafe de Auden, se entiende el recorrido realizado por la voz narradora con respecto a diversos problemas sociales, pues, según esta autora, este epígrafe “no sólo conecta con el pasado, sino que revive los mismos anhelos, la construcción de una ciudad justa”.⁶¹

⁶⁰ Se puede consultar una versión completa del poema en *The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings 1927-1939*, ed. Edward Mendelson, Faber & Faber, London, 1986 (1ª ed. 1977), pp. 210-212.

⁶¹ Cabanilles, *op. cit.*, p. 31.

Después del epígrafe aparecen los poemas, cuyo número puede variar, entre ocho y diez, según se considere que “Desde lejos” constituye un sólo poema dividido en tres secciones (“En el umbral de un sueño”, “Y era el demonio de mi sueño el ángel” y “Los gallos de la aurora”) o más bien, tres poemas distintos.

FECHAS DE COMPOSICIÓN

Según la cronología elaborada por Shirley Mangini,⁶² cuatro de los poemas de “La historia para todos” fueron escritos en 1956: “La lágrima”, “Piazza del Popolo”, “Desde lejos”⁶³ y “Canción para ese día”. Otros tres, “Los aparecidos”, “El miedo sobreviene” y “Por lo visto”, corresponden a 1957. “A un maestro vivo” es el único texto del cual se desconoce el año de su composición, aunque, como señalo en mis comentarios a este poema, lo podríamos fechar tentativamente hacia 1959, que es el año en que se celebra el homenaje a Antonio Machado en Collioure, Francia, para el cual fue escrito.

EVOLUCIÓN

Hasta donde me ha sido posible averiguar, sólo dos de los ocho poemas que integran “La historia para todos” fueron publicados con anterioridad a su aparición en *Compañeros de*

⁶² Véase Shirley Mangini, *Jaime Gil de Biedma*, Ediciones Júcar, Barcelona, 1980, pp. 207 y 208.

⁶³ Aunque en su cronología Mangini asienta un texto más, “En sueños”, se trata del poema “Desde lejos”, que inicialmente se habría llamado “En sueños. Desde lejos”. Esta aclaración se presenta en forma detallada en mis comentarios a dicho poema.

viaje. Se trata de “La lágrima” y “Piazza del Popolo”, presentados en *Papeles de Son Armadans* como “La lágrima. Piazza del Popolo”.⁶⁴ Las diferencias entre las versiones ofrecidas en la revista y en el poemario son mínimas y se centran ya sea en la puntuación (“movidas–, pero a veces,” v. 32 de “La lágrima”, cambia a “movidas–, pero a veces”), en el léxico (“... sumiéndose en *su* historia”, v. 47 de “La lágrima” que se transforma en “sumiéndose en *la* historia”; o bien, en el caso de “Piazza del Popolo”, el v. 5 se ve modificado de “olor de la sampaguita” a “olor del río cercano”) o en un nivel más amplio que abarca tanto la sintaxis como la métrica (los vv. 18 y 19 de “La lágrima” rezan “Sonríen –y no duele–, / sonrén. Son los viles”, en su primera versión, para quedar como “Sonríen, sonrén– y no duele. † Son los viles”).

PROCEDIMIENTOS POÉTICOS MÁS RECURRENTES

Aliteraciones. La repetición de ciertos sonidos, principalmente vocálicos, tiene la principal intención, por un lado, de unir términos aparentemente disímiles, por otro, subrayar las características de las palabras unidas mediante este procedimiento. Así, por ejemplo, en “Los aparecidos”, en el v. 37, el sintagma “el fondo sulfuroso” sugiere que la extensión del sitio del que provienen los “aparecidos” de que habla en el poema, es tan desagradable como enorme. También se puede observar el propósito de reforzar la insistencia con que aparecen las características de cierto objeto o situación, tal como apunta el v. 23 de “La lágrima”, donde el poeta insiste en ver la lágrima como “sólo un brillo

⁶⁴ Véase *Papeles de Son Armadans*, 9 (1956), pp. 287-292.

furtivo”, introduciendo así un detalle que es reiterado en varios momentos del poema. Otro uso de la aliteración aparece en “A un maestro vivo”, v. 7, donde la frase “tranquila alegría” confiere una unidad de sentido a dos términos que, de otra forma, difícilmente la habrían adquirido. En el mismo poema, v. 10, el sintagma “nuestra fuerza” subraya fonéticamente la idea de unidad suministrada semánticamente por el sustantivo y el adjetivo que la conforman. Finalmente, en los vv. 21 y 22 de “En el umbral de un sueño...”, la aliteración *e-a* en “vuelta / seca” indica la brusquedad con que se recupera el estado original descrito en el poema.

Adjetivos. En diversos momentos de “La historia para todos”, los adjetivos resultan fundamentales para conseguir ya sea el tono de ciertos versos, o el matiz que resulte más adecuado para definir la percepción de la voz narradora ante el objeto de su reflexión. Así, el hecho de contemplar los ojos de un(a) indigente en los vv. 7 y 8 de “Los aparecidos”, no se detiene ahí sino que, mediante una serie de adjetivos, precisa que se trata de “la visión de unos ojos *terribles, exhalados / yo no sé desde qué vacío doloroso*”. En otros momentos del mismo poema, el adjetivo empleado para la descripción de la tarde, sienta un antecedente con el que contrastarán los hechos ahí descritos, tal como sucede en los vv. 14-20, donde la voz narradora habla de una “*hermosa tarde*”, que se opone al terrible encuentro con las acciones y la naturaleza de uno de los desposeídos ahí presentados, quien se mueve con una “*increíble lentitud*” y cuenta con un “*rostro / viejo*”. Al inicio de “El miedo sobreviene”, el adjetivo encuentra uno de sus mejores momentos, ya no sólo en esta sección, sino en *Compañeros de viaje*, al dar origen a un insólito oxímoron, presente en el sintagma “oleada / inmóvil” de los vv. 1 y 2. En diversos pasajes de “La lágrima”, el adjetivo es empleado para enfatizar el contraste entre las lágrimas del pueblo, calificadas como “brillo *feroz*” y “*dura* transparencia”, en franca oposición con la “sonrisa *barata*” de los “hombres *ciegos*”

que sonríen como “ventanas *rotas*”, todo esto en los vv. 37-41 de dicho texto. En otros poemas, el adjetivo puede llegar a modificar dos sustantivos, como es el caso de los vv. 25-27 de “Piazza del Popolo”, donde se habla de “rostros de *muertos* amigos / saludándome a lo lejos / *borrosos*”, ya que el adjetivo “borrosos”, modifica tanto al sustantivo “amigos” como a la locución adverbial “a lo lejos”. Algo similar ocurre en los vv. 5-6 de “En el umbral de un sueño”, que reza “de ramas en ramas *pálidas* / o *repugnantes* guedejas”, ya que aquí, el adjetivo “pálidas” afecta a las “ramas” y a las “guedejas” por igual.

Adverbios. Presente en varios de los poemas de esta sección, el adverbio quizás encuentre su mejor logro en varios versos de “Los aparecidos”; por ejemplo, en los vv. 5-7 “... *casi* una súplica en la manga. † *Luego* / *mientras precipitadamente* atravesaba”, en los que, según se puede observar, la descripción de las acciones se basa casi totalmente en el empleo de estas categorías gramaticales (“casi”, “luego” y “precipitadamente”), en una situación similar a la que ocurre en la primera mitad del v. 10 “*demasiado a menudo*”, donde el doble empleo del adverbio se encarga de subrayar una situación recurrente.

Repeticiones. La reiteración de ciertos recursos expresivos es otra de las características principales de “La historia para todos”. Cabe señalar tres modalidades distintas. La primera consiste en la repetición de una palabra, que es lo que ocurre, por ejemplo, en los vv. 16-20 de “La lágrima”, donde la reiteración del verbo “sonreír” en la tercera persona del plural sirve para enfatizar el principal punto a criticar, la falsa sonrisa: “sonríen... los hombres de la sonrisa... sonríen, sonríen... la sonrisa sin dolor”. Versos más adelante, en el mismo poema, se encuentra el empleo del mismo recurso, pero ahora referido al dolor de los desposeídos, puesto que en los vv. 42-48 el sustantivo “dolor” aparece cuatro veces. El segundo tipo de repeticiones se refiere al orden sintáctico, que es lo que encontramos, por ejemplo, en “Por lo visto”, donde el sintagma anunciado en el

título se convierte en una anáfora que insiste en el optimismo experimentado ante una situación determinada. Una ligera variante de este mismo procedimiento se halla en los vv. 53-54 de “Piazza del Popolo”, donde la repetición del sintagma “alguien herido pregunta”, además de reiterar la gravedad del hecho, sugiere la existencia de un buen número de personas heridas. Finalmente, se advierte el uso de varias repeticiones de tipo semántico; un ejemplo de esto son los vv. 12-15 del poema “En el umbral de un sueño”, donde la idea de vigilia se presenta mediante un paralelismo, obtenido mediante la repetición del mismo concepto: “se revuelve condenada / a permanecer abierta, / a mirar, a no dormir, / a estar siempre, siempre despierta.”

Oposiciones. El contraste entre dos percepciones se observa, sobre todo, a nivel estructural; por ejemplo, en “La lágrima”, los vv. 1-9 exponen la negativa a ver las condiciones que dan origen a la lágrima, mientras que los vv. 10-21 insisten en mostrar la sonriente y falsa actitud de quienes, en gran medida, son los causantes de las lágrimas de los desposeídos. Otro ejemplo de este recurso son los diversos aspectos del conflicto entre contrarios (fuera-dentro, silencio-sonido, oscuridad-luz, yo-ellos y pasado-presente) que se da a lo largo de “Piazza del Popolo”. En “Y era el demonio de mi sueño el ángel”, la oposición se presenta en términos de dos percepciones que se tiene de la tierra: si bien por un lado se la contempla como cuerpo celeste, como el depositario de ciertos ideales, por otro se la concibe como un escenario de injusticias y guerras.

Símiles. La puesta en escena de dos términos ya sea por semejanza o por analogía es utilizada con diversos fines en esta sección de *Compañeros de viaje*. Se le puede emplear, por ejemplo, con la intención de dramatizar aún más un momento específico de una descripción, como es el caso de los vv. 40-41 de “La lágrima”, donde la sonrisa de quienes detentan el poder que causa el sufrimiento del pueblo es equiparada con un elemento

aparentemente disímil: “... hombres / ciegos, que aún sonrían *como* ventanas rotas”. Otra intención puede ser la de amplificar la valoración que se tiene ante cierta percepción, como sucede en el v. 75 de “La lágrima”, donde ésta es elevada a la categoría de símbolo mediante el símil: “lágrima transparente *igual que* un símbolo”. En el mismo poema, vv. 77-78, la comparación obedece a la búsqueda del término que describa más exactamente la intención de la voz narradora: “*como* gota explosiva, *como* estrella / libre”. Caso similar al de los vv. 6-7 de “Y era el demonio de mi sueño el ángel”: “... algo que inquieta / *igual que* un claro en un bosque”. En “Piazza del Popolo”, el símil obedece a la actualización de un tiempo anterior que, al ser equiparado con el presente, proporciona a la descripción un alto nivel de atemporalidad, como puede observarse en los vv. 1-3: “Fué [*sic*] una noche *como* ésta... el balcón abierto / *igual que* hoy está,”. Finalmente, otra función del símil consiste en conferir mayor fuerza a una imagen. Tal es el caso del v. 22 de “Y era el demonio...”, donde la idea de la tierra como depositaria de ciertos ideales es equiparada con la luna: “*igual a* la luna vuelas”. O bien, en el mismo poema, v. 30, la Historia es percibida “*como* una fiera que acecha”.

Alusiones. En “El miedo sobreviene”, el poeta recurre al discurso en tercera persona del singular: “sobreviene”, “se insinúa”, “se ofusca”, “no se sabe”, para evitar tener que explicitar la identidad del sujeto de las acciones ahí descritas. Con una intención similar también se emplea la tercera persona en el desarrollo de “El arquitrabe”, lo cual refuerza la ambigüedad del poema. En “La lágrima”, se localiza un uso mayor de este recurso: puesto que se menciona la “lágrima” tanto en el título como en el primer verso; más adelante, en la cuarta sección del mismo poema, ya no resulta necesario nombrarla directamente, sino que se le alude. Posteriormente, tampoco es necesario volver a mencionar de manera directa ni la lágrima ni a los propagandistas del régimen, sino que se remite a ellos mediante sus

acciones. Un ejemplo más se halla en “Por lo visto”, donde dicho sintagma, que da título al poema, sugiere toda una serie de aspectos que nunca son mencionados de manera explícita; el poema se limita a referir los efectos de algo, sin mencionar la causa.

Encabalgamiento. Se trata del recurso más empleado en esta sección: no hay poema en el que no aparezca. Debido a su abundancia proporcionaré sólo unos cuantos ejemplos que, desde mi punto de vista, resultan más representativos. En “Los aparecidos”, vv. 9-10, cuando se habla de una situación recurrente, se dice: “Ocurre que esto sucede / demasiado a menudo.”, el ritmo del metro interrumpe el ritmo de la frase y así proporciona una mayor contundencia a la situación expuesta. En “El miedo sobreviene”, vv. 1-2, el encabalgamiento, que suspende la relación sustantivo-adjetivo, gana en intensidad debido al empleo de este recurso: “El miedo sobreviene en oleada / inmóvil.”. En “La lágrima”, vv. 6-7, la enumeración, combinada con la suspensión de la frase, enfatiza las características de los “propagandistas del régimen”: “decían que una nube, pretendían –querían / no verla”. En el mismo poema, vv. 27-28, el encabalgamiento dispara el poema en una dirección inesperada: “sobre los doloridos / utensilios humanos”; el lector podría haber esperado alguna continuación descriptiva de los rasgos de los desposeídos, que es lo que en efecto sucede, ya que lo inesperado de la situación surge en el momento en que ellos son calificados como “utensilios”. En el siguiente ejemplo de “Piazza del Popolo”, vv. 10-11, “que hablaba: presentimiento / religioso era el futuro.”, la voz narradora juega con las expectativas del lector al bifurcar el matiz significativo del sustantivo “presentimiento”, puesto que lo refiere tanto a las palabras como a la percepción que se tiene del tiempo futuro. En “A un maestro vivo”, “... tras la palabra / breve”, vv. 5-6, el encabalgamiento, combinado con el adjetivo con que es calificada la “palabra”, origina una lectura polisémica del sintagma “palabra breve”. Finalmente, en “Canción para ese día”, vv. 10-12, el

encabalgamiento centra la atención tanto de la voz narradora como del lector en el sentido del oído: “son como el aire de la voz. Palabras / van a decirse ya. Oíd. Se escucha / rumor de pasos y batir de alas.”

TRATAMIENTO Y DESARROLLO POEMÁTICOS

Además de los recursos poéticos, los poemas que integran “La historia para todos” ofrecen otros elementos en común que, al ser destacados, quizás ayuden a una mejor comprensión de esta parte de *Compañeros de viaje*. El primer elemento que sobresale es el tratamiento temporal empleado en la presentación de los poemas: en cuatro de ellos (“El miedo sobreviene”, “Por lo visto”, “A un maestro vivo” y “Los gallos de la aurora”) no se señala un tiempo concreto, sino que más bien se centra la atención del lector en el discurso de la voz narradora y en su preocupación, su seguridad, su testimonio de gratitud y sus reflexiones acerca del momento en la historia de España en que fueron escritos dichos textos. En otros tres poemas (“Piazza del Popolo”, “En el umbral de un sueño” y “Y era el demonio de mi sueño el ángel”), las acciones ahí descritas se desarrollan durante la noche que, así presentada, se convierte en un horario propicio para la reflexión, tanto sobre la actualidad como sobre el pasado, que se lleva a cabo en ellos. “Los aparecidos” y “La lágrima” toman lugar en varios momentos del día, ya sea en la mañana o en la tarde, o bien, entre la claridad del día y la oscuridad nocturna; debe recordarse que ambos poemas se dedican a resaltar la oposición entre oprimidos y opresores, por lo que se deduce que el contraste temporal es empleado como un recurso más para reforzar dicho conflicto.

Finalmente, un sólo poema toma lugar durante el día: se trata de “Canción para ese día”, sin duda alguna, uno de los poemas más entusiastas y llenos de esperanza del corpus que integra *Las personas del verbo*; el hecho de que se halle colocado a manera de colofón de *Compañeros de viaje*, no hace sino sugerir la relación tranquilidad-amanecer, presente en otros textos de este poemario.

En cuanto al espacio se refiere, resulta evidente la predilección por los lugares abiertos, ya sea que la voz narradora ubique las acciones en “la tierra”, en sitios indefinidos, en plazas o en la calle. Sólo un texto se desarrolla en el interior de una habitación: “En el umbral de un sueño”, aunque no debe perderse de vista que constituye una especie de pórtico para la libertad conseguida por el sueño en los otros dos poemas que le siguen. Son tres los poemas que toman “la tierra” como escenario: “La lágrima”, “Y era el demonio de mi sueño el ángel” y “Los gallos de la aurora”. En ellos se expone, y se reflexiona, acerca del conflicto entre opresores y oprimidos, que si bien nos remite a la realidad social española, también puede interpretarse en un sentido más bien universal, dada la trascendencia concedida a la imagen de “la tierra”. En lo que se refiere a los poemas cuyos sitios no son definidos, resulta llamativo observar que se trata de tres en los que el tiempo en que se desarrollan tampoco es precisado: “El miedo sobreviene”, “Por lo visto” y “A un maestro vivo”, con lo cual, las características temporales de estos mismos poemas se ven convenientemente enfatizadas. A partir tanto del tema como del desarrollo presentados en “Piazza del Popolo” y en “Canción para ese día”, se puede observar que las plazas, además de ser consideradas como el punto de reunión social en el ámbito urbano, constituyen el sitio idóneo para la celebración comunitaria, adquiriendo así una categoría simbólica en la que las distintas clases sociales conviven fraternalmente.

Un tercer y último punto a señalar en este aspecto, es el referente a las personas verbales empleadas en los poemas. Aunque hay una voz narradora en ellos que les confiere cierta unidad, no es la primera persona del singular la más utilizada. Incluso hay poemas en los que no aparece (por ejemplo en “El miedo sobreviene”, “La lágrima”, “A un maestro vivo” y “Y era el demonio de mi sueño el ángel), lo cual tiene sentido si se recuerda que “La historia para todos” es la sección de poesía social de *Compañeros de viaje*. Sin embargo, y contra lo que pudiera suponerse inicialmente, tampoco es la primera persona del plural la que ocupa el sitio principal en estos poemas; si se exceptúa “A un maestro vivo”, dirigido a la segunda persona del singular, así como las ocasiones (más bien escasas) en que se habla en nombre de un “nosotros”, las personas verbales más recurrentes son la tercera del singular y del plural. Creo que esto resulta más importante de lo que pudiera parecer a simple vista, ya que de esto se puede deducir que, más allá de intentar participar en los hechos descritos, escudada en un “yo” o en un “nosotros” un tanto ajenos a la experiencia directa de las injusticias presentadas, lo que pretende la voz narradora es exponer diversos cuadros y reflexiones de la problemática social imperante al momento de componer los poemas.

INTERTEXTUALIDAD

Aunque mínimas, las referencias a otros sistemas literarios dentro de “La historia para todos” ofrecen la oportunidad, por un lado, de ampliar el conocimiento que se tiene hasta la fecha del diálogo literario que Gil de Biedma estableció con diversos autores y, por otra

parte, permiten apreciar las características de dicho diálogo. Dentro de la tercera sección de *Compañeros de viaje*, son dos los poemas en los que el autor recurre al empleo de la intertextualidad: “Desde lejos” y “Canción para ese día”; como se señala en los comentarios a esos textos, las referencias empleadas pertenecen a la obra de Antonio Machado y de Gustavo Adolfo Bécquer, respectivamente.

En el primer caso, los títulos de las tres secciones que componen el poema "Desde lejos" proceden de otros tantos versos de Machado, ligeramente modificados, pertenecientes a diversos momentos de *Soledades. Galerías y otros poemas*. Así, “En el umbral de un sueño”, es modificación de un verso del poema LXIV de las *Galerías*,⁶⁵ “Y era el demonio de mi sueño, el ángel”, procede del poema LXIII de *Soledades*;⁶⁶ en el caso de “Los gallos de la aurora”, se trata del verso final del “Envío” del poema “Desde mi rincón”, dedicado a Azorín: “Oye cantar los gallos de la aurora”.⁶⁷ Sin embargo, el diálogo no se detiene en este punto, ya que el pareado inicial del primer texto de “Desde lejos”, remite una vez más a Machado o, más específicamente a una cuarteta atribuida a Abel Martín, perteneciente a *Los complementarios*: “Pero caer de cabeza, / en esta noche sin luna, / en medio de esta maleza, / junto a la negra laguna...”.⁶⁸

En “Canción para ese día”, el v. 12 y final pertenece originalmente a la rima VI, de Bécquer (aunque en este caso se halla ligeramente modificada: en el original se lee “rumor de besos y batir de alas”, mientras que en el poema de Gil de Biedma se habla de “rumor de pasos y batir de alas”), con la que guarda algunas similitudes, sobre todo en lo que se

⁶⁵ Cito por Antonio Machado, *Poesía y prosa vol. II. Poesías completas, op. cit.*, p. 474.

⁶⁶ Véase Machado, *op. cit.*, p. 474.

⁶⁷ Véase Machado, *op. cit.*, pp. 591-594. El título “Desde mi rincón” mantiene cierta relación de significado con el título general de este poema, “Desde lejos”.

⁶⁸ Oreste Macrí lo coloca como el fragmento IX del poema CLXXII de su edición, p. 723.

refiere a los elementos aéreos de la naturaleza y su significado de comunión y fraternidad en una celebración de índole colectiva.

CONCLUSIONES

Luego de ver conjuntamente los principales rasgos estilísticos de los poemas que componen “La historia para todos”, se puede ver que en su manufactura interviene un buen número de recursos que se hallan bastante bien asimilados; visto así, el recelo de Gil de Biedma hacia estos textos sólo puede ser explicado a partir de la “simpatía inquebrantable” hacia sus propias ideas, como él mismo lo menciona en el fragmento de entrevista incluido al inicio de estos comentarios. Buscando matizar esa expresión, creo conveniente señalar que en los poemas se advierte una preocupación evidente por el contexto social, así como una esperanza bastante sólida en que las condiciones expuestas en esta sección del poema cambiaran; y menciono “expuestas” debido al hecho, al parecer intrascendente, de que la mayoría de estas composiciones haya sido desarrollada en la tercera persona, ya sea del singular o del plural, aspecto del cual puede deducirse que, en ese tiempo, Gil de Biedma era consciente de que de ninguna forma podía, o debía, tomar la voz de un falso “nosotros” (“falso” por estar en boca de un burgués como Gil de Biedma) para denunciar las injusticias de que era víctima el grueso de la población española de finales de los cincuenta. Con esto, quiero decir que el autor de *Compañeros de viaje* estaría en ese momento en un proceso de búsqueda, en el que la voz del personaje que terminaría llamándose Jaime Gil de Biedma habría hallado la vertiente más idealista de todas cuantas lo integran. Es decir, en ese

momento el poeta ya contaría, si no con la confianza absoluta, sí con una enorme seguridad (compartida, por cierto, por muchos otros españoles de su generación) en que, por medio de la acción política, todo finalmente podría cambiarse. Si bien después de la publicación de *Compañeros de viaje*, el autor habría de sufrir un desencanto político, sería un error, creo, pretender proyectar este desencanto retroactivamente sobre los poemas de “La historia para todos”, que cierran el libro con una nota esperanzada.

COMPAÑEROS DE VIAJE: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

En su primera edición, *Compañeros de viaje*¹ está estructurado en cuatro secciones: un “Prefacio” seguido por treinta y cuatro poemas repartidos en tres partes principales: “Ayer”, “Por vivir aquí” y “La historia para todos”. Como señalo ya sea en los comentarios a cada una de las tres secciones poéticas, o bien en el estudio de cada poema, resulta notorio el escaso interés que el poemario, en conjunto y en su edición original, ha despertado entre la crítica literaria: dentro de la abundante bibliografía que se ha publicado acerca del quehacer poético de Jaime Gil de Biedma, las referencias a *Compañeros de viaje* son mínimas y prácticamente todas ellas toman como base cualquiera de las ediciones de *Las personas del verbo*,² aun a sabiendas de que, a partir de 1959, Gil de Biedma sometió a su primer poemario a diversos tipos de modificaciones.

En las siguientes líneas, el lector encontrará, en primer término, un comentario más o menos detallado del “Prefacio”, con el objeto de destacar las principales ideas ahí expuestas; una vez realizado esto, se ofrece una lectura conjunta de las tres secciones poéticas en que se divide el libro, con la intención de destacar los elementos que las

¹ Jaime Gil de Biedma, *Compañeros de viaje*, Joaquín Horta Editor, Barcelona, 1959.

² Para los fines de este trabajo, sólo se utilizaron las dos primeras ediciones de dicho poemario, toda vez que fueron las únicas revisadas por Jaime Gil de Biedma: *Las personas del verbo*, Barral Editores, Barcelona, 1975 y Seix Barral, Barcelona, 1982.

cohesionan y que permiten considerar a cada uno de los 34 poemas como parte de un libro unitario.

EL “PREFACIO”

La parte introductoria de *Compañeros de viaje* pretende contrastar los inconvenientes y las ventajas de ser un “escritor lento” y para ello centra su atención en los efectos del paso del tiempo sobre un libro de lenta gestación, así como en la persona misma del poeta. Esta exposición se desarrolla en dos párrafos, que permanecen prácticamente iguales al pasar de la edición de 1959 a la primera de *Las personas del verbo*, excepto por una modificación mínima que se registra al final del segundo párrafo a partir de 1975.³

El “Prefacio” inicia con la siguiente consideración: “Ser escritor lento sin duda que tiene sus inconvenientes”, frase en la que destaca el adjetivo “lento”,⁴ puesto que lleva al lector a preguntarse con respecto a qué o a quién es que el poeta se considera así. Una posible respuesta se halla, en primer lugar, en la biografía literaria de Gil de Biedma: hasta donde se pudo rastrear, varios de los poemas que integran “Ayer” vieron la luz primera

³ En *Compañeros de viaje* (1959), el “Prefacio” termina con la siguiente frase: “Si mi lentitud en el trabajo ha servido para conferir a este libro esa mínima virtud creo que podré darme con un canto en los pechos”; a partir de la primera edición de *Las personas del verbo* (1975), cierra como sigue: “[...] creo que podré estar satisfecho”. Me interesa destacar que el “Prefacio” corresponde a *Compañeros de viaje* y no a *Las personas del verbo*, puesto que existe la tendencia a confundir este hecho, como sucede, por ejemplo, en el estudio “Las personas del verso de J. Gil de Biedma”, de María del Carmen Bobes Naves (incluido en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, t. 1, pp. 39-56).

⁴ Cito por *Compañeros de viaje*, *op. cit.*, pp. 7 y 8. Como todas las referencias al “Prefacio” provienen de esta edición, para evitar sobrecargar las notas, en adelante sólo entrecorriental cualquier mención al respecto.

entre 1951 y 1953, en las páginas de la revista *Laye*⁵ y, también en 1953, en la *plaque* *Según sentencia del tiempo*;⁶ es decir, entre los primeros y los últimos poemas de *Compañeros de viaje* media una diferencia temporal de siete años. Lo anterior no es, sin embargo, todo lo que se expresa mediante la sensación de lentitud: puesto en relación con su grupo amistoso-literario, Gil de Biedma es el último de ellos en publicar su primer poemario.⁷ Así, el lector de *Compañeros de viaje* deberá tener presentes ambos aspectos, al encontrarse con la palabra “lentitud”, toda vez que, según se verá, en ella radica uno de los factores clave para comprender las diferencias temático-estilísticas entre las tres secciones poéticas del libro.

Tomando como base el paso del tiempo, los inconvenientes de dicha lentitud quedan cifrados en la siguiente idea: “Puestos a escoger entre nuestras concepciones poéticas y la fidelidad a la propia experiencia, finalmente optamos por esta última.”; de acuerdo con lo

⁵ En *La Escuela de Barcelona* (Anagrama, Barcelona, 1988, p. 132), Carme Riera señala que “Las afueras II” (“Alguien que duerme”) fue publicado en el núm. 16 de la revista, correspondiente a noviembre-diciembre de 1951, en la p. 38, y tal vez sea el primer poema publicado por Gil de Biedma; según Riera, otros tres poemas de “Las afueras” habrían aparecido, junto con “Colegio Mayor”, en el núm. 22 (enero-marzo de 1953, pp. 51-57). Laureano Bonet (en *La revista Laye. Estudio y antología*, Ediciones Península, Barcelona, 1988, pp. 237-238) proporciona otros números de página. Esta discrepancia tal vez tenga una explicación muy sencilla: puesto que *Según sentencia del tiempo* carece de paginación, no es imposible que la revista también. En otro orden, y aunque tanto Shirley Mangini (en *Jaime Gil de Biedma*, Júcar, Madrid, 1980, p. 202) como James Valender (en el “Prólogo” a Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 17) coinciden en referenciar la *plaque* *Versos a Carlos Barral*, Orense, 1952, no la incluyo por tratarse de una publicación de autor que, seguramente, sólo fue conocida por muy escasas personas y, hasta donde se puede ver, nunca existió la mínima intención por parte de Gil de Biedma para integrarla al resto de su obra reunida.

⁶ *Según sentencia del tiempo*, Publicaciones de la revista *Laye*, núm. 9, Barcelona, 1953.

⁷ En su libro *La colección “Colliure” y los poetas del medio siglo* (Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, s. f., pp. 31 y 32), María Payeras Grau proporciona la siguiente información, referente a los poetas españoles del medio siglo que publicaron “sus primeros libros en la década de los 50. Sus primeras obras son: Ángel Crespo: *Una lengua emerge* (1950); Alfonso Costafreda: *Nuestra elegía* (1950); J. M. Caballero Bonald: *Las adivinaciones* (1952); J. López Pacheco: *Dejad crecer este silencio* (1953); J. Á. Valente: *A modo de esperanza* (1955); J. A. Goytisolo: *El retorno* (1955); Ángel González: *Áspero mundo* (1956); Carlos Barral: *Metropolitano* (1957); Jaime Gil de Biedma: *Compañeros de viaje* (1959)”.

expresado líneas antes en el mismo “Prefacio”, por “concepciones poéticas” habrá de entenderse “cierto género de obras [...] concebidas en torno a una primera intuición a la que el escritor tozudamente supedita el mundo de sus solicitudes diarias”. En dicha obstinación cotidiana creo advertir, por una parte, una primera intención de reflexionar, en su sentido de considerar “algo” (esa “primera intuición”) de forma detenida, a fin de que sea expresado a partir de los dictados propios de la vida del escritor; es decir, a “la fidelidad a la propia experiencia” que, según el mismo Gil de Biedma, estaría en conflicto con un sometimiento ciego a ciertas preocupaciones, sea sobre la propia vida, sea sobre la forma de darle expresión poética. Por su parte, y debido a lo anterior, la actividad poética

viene así a emparejarse con la vida misma –algo como un océano o como un tapiz a cada instante tejido y destejido, siempre vuelto a empezar–, y nuestros libros parece que naturalmente se conformen según esa lógica heraclitana, de que hablaba Juan de Mairena,⁸ en la que las conclusiones no resultan del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquéllas ha caducado ya en parte el valor de éstas.

De la cita anterior conviene destacar varios aspectos: en primer término, la serie de comparaciones que introduce Gil de Biedma al equiparar la escritura “con la vida misma”, así como los símiles “algo como un océano” y “como un tapiz...”; en segundo lugar, la

⁸ La “lógica heraclitana” a que se refiere Gil de Biedma es comentada por Machado en el capítulo XXV de su *Juan de Mairena*, donde el profesor explica a sus alumnos en qué deberían consistir las “lecciones de lógica”. Debido a la extensión de ese capítulo, resulta imposible incluirlo aquí en su totalidad; sin embargo, el párrafo en el cual se discute el punto citado en el “Prefacio” es el siguiente: “En nuestra lógica, las premisas de un silogismo no pueden ser válidas en el momento de enunciar la conclusión. Dicho de otro modo: no hay silogismo posible. Porque nosotros pretendemos pensar en el tiempo, la pura sucesión irreversible, en la cual no es dable la coexistencia de premisas y conclusiones”. El lector interesado puede consultar la totalidad del capítulo en Antonio Machado, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, Poesía y Prosa*, ed. Oreste Macrí, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, t. 4, pp. 2006-2010.

referencia a Juan de Mairena y a la “lógica heraclitana” por él expuesta. Detengámonos en su comentario.

La analogía vida-escritura, en la cual se advierte un dejo romántico, dentro del “Prefacio” resulta tan audaz como tendiente al sentimentalismo ante el que posterior y explícitamente Gil de Biedma se mostraría tan reticente; de aquí que recurra al empleo del símil, valiéndose de dos imágenes de sólida reputación: el océano y el tapiz o, dicho con otras palabras, la modernidad y la tradición literarias. Al leer la primera referencia, el lector no puede dejar de recordar el verso 4 de “Le Cimetière Marin”, “La mer, la mer, toujours recommencée”, de un autor, Paul Valéry, que por otra parte “abandona” una obra tras largos años de gestación, so pena de que su continua re-elaboración se convierta en un cuento de nunca acabar. Con la segunda imagen, la del tapiz, en cambio, el guiño es al mundo homérico y, más específicamente, a la paciente y fiel Penélope. Si bien este segundo símil no necesita de mayor explicación, de todos modos conviene destacar los sintagmas “algo como” y “como”, ya que se trata de construcciones que, junto con algunas otras, serán empleadas en diversos poemas de *Compañeros de viaje*, en momentos en los cuales el discurrir mental de la voz narradora pretende precisar la descripción de determinado objeto o hecho, al tiempo que implícitamente reconoce la dificultad de aprehenderlo en su totalidad.

Por su parte, lo que sí resulta un tanto sorprendente es la referencia, no a Antonio Machado, sino a Juan de Mairena, como si Gil de Biedma pretendiera subrayar la diferencia entre un personaje real y otro de ficción, al conferirle mayor autoridad y autonomía al “ente” ficticio, prefigurando así, y en buena medida, la creación de su propio “Jaime Gil de Biedma”, es decir, del personaje central de *Las personas del verbo* y, por lo mismo, también de *Compañeros de viaje*, no tanto del poeta en sí. En los tres casos (el océano, el

tapiz o la referencia a Mairena), destaca el empleo de la intertextualidad, implícita y explícita. En cualquiera de ellos, así como en la consideración de otros puntos expuestos en el “Prefacio”, la intención del escritor parece ser la misma: fundamentar y analizar de cualquier modo posible y desde distintas perspectivas el esbozo de cierta *ars poetica*, que prefigura el quehacer posterior de Gil de Biedma, ya sea en *Moralidades* o en *Poemas póstumos*.

Una vez expuestos los “inconvenientes” de ser un escritor lento, Gil de Biedma presenta la cara opuesta de la moneda, al afirmar que “la lentitud también tiene sus ventajas”. Por un lado, insiste en la continua frecuentación de la escritura a lo largo de cierto tiempo y retoma la imagen del “incesante tejer y destejer”; sin embargo, si insiste en ella no es por casualidad, puesto que la utiliza para justificar las posibles incoherencias, ya sea dentro de un sólo poema o bien entre varios de ellos, debidas a la distancia temporal que separa la experiencia original y su plasmación definitiva en forma de poema; de aquí que el poeta se refiera a la esperanza de obtener “cierta coherencia dialéctica” como el resultado de haber trabajado, y vuelto a trabajar, los textos que integran *Compañeros de viaje*.

Finalmente, quizás convenga destacar el adjetivo “dialéctica” con que se califica la coherencia final que se espera tenga el poemario, puesto que en esa partícula gramatical radica gran parte del valor de la propuesta poética del libro, toda vez que refiere a una especie de método de razonamiento que enfrenta diferentes posiciones para extraer de ellas, si no la verdad, sí una argumentación lo suficientemente sólida como para justificar por sí misma una posición ante el mundo; es decir, la experiencia de vida de una persona en particular: el poeta que se expresa mediante esa serie de razonamientos que, elevados a una categoría poética, tienden a enunciar, al mismo tiempo, una experiencia humana, de la cual

se espera alcance no sólo la vida del poeta, o del personaje poético que por ella habla, sino la de todos los hombres, en la medida en que tal cosa sea posible.⁹

En resumen, el “Prefacio”, si bien no proporciona datos concretos acerca de la labor o las ideas poéticas de su autor, sí los presenta en un “estado germinal”, al tiempo que destaca los efectos del paso del tiempo en un libro de lenta gestación. Al justificar la posible incoherencia entre las premisas y los resultados, lo que su autor busca en buena medida es explicitar la búsqueda de un sentido y de una concreción poéticos que el lector de *Compañeros de viaje* tendrá oportunidad de constatar conforme avance en la lectura del poemario. Implícita y estrechamente relacionado con este último punto, sobresale el empleo tanto de la intertextualidad como de la analogía, que sirven (uno y otro recurso) para reforzar dicha exploración. Todo esto quedaría sintetizado en los siguientes elementos, enumerados según su orden de presentación en el “Prefacio”: la clara conciencia de ser un escritor lento; la fidelidad a la propia experiencia; la reflexión ante el quehacer poético; la noción del paso del tiempo; la necesidad de recurrir a los símiles en aras de una expresión más clara, aspecto al que subyace la intertextualidad y, finalmente, la distinción entre Antonio Machado y Juan de Mairena, como si con este hecho se pretendiera otorgarle autonomía al personaje poético. Considero que, en buena medida, estos elementos constituyen la pauta a seguir por los estudiosos de la obra de nuestro poeta.

⁹ A este respecto, remito al lector, una vez más, al cap. XXV de *Juan de Mairena*, del que la esperanza señalada por Gil de Biedma no parece ser sino una paráfrasis, sobre todo en la siguiente parte: “Nuestra lógica pretende ser la de un pensar poético, *heterogeneizante*, *inventor* o descubridor de lo real. Que nuestro propósito sea más o menos irrealizable, en nada amengua la dignidad de nuestro propósito. Mas si éste se lograre algún día, nuestra lógica pasaría a ser la lógica del sentido común”. Machado, *op. cit.*, p. 2008.

“AYER”, “POR VIVIR AQUÍ” Y “LA HISTORIA PARA TODOS”

En las siguientes líneas, el lector encontrará una serie de generalidades que, si bien fueron tratadas de manera más amplia y profunda en otros apartados de la tesis, en este momento se comentan conjuntamente con el fin de señalar el sentido unitario que caracteriza a *Compañeros de viaje* como poemario. Los temas a considerar son, en el orden en que son presentados: 1) la temática desarrollada en las tres secciones; 2) la cronología de los 34 poemas; 3) los epígrafes de cada uno de los apartados; 4) la “evolución literaria” de los textos;¹⁰ 5) los recursos retóricos más recurrentes en su elaboración; 6) el tratamiento del tiempo y del espacio; y, 7) el empleo en el libro de estructuras, temas y escenarios clásicos.

Así, coincido con algunos críticos en que el principal punto que confiere cohesión a los textos, es el hecho de presentar una especie de “biografía poética” del personaje literario Jaime Gil de Biedma.¹¹ Según esta interpretación, el narrador relata en forma progresiva su “crisis de adolescencia”, que es el asunto principal de la primera sección, “Ayer”. Posteriormente, ya en la segunda sección, “Por vivir aquí”, el narrador centra la atención en la descripción y el análisis del inicio de su edad adulta. En la sección tercera y final, “La historia para todos”, se evidencia la preocupación del personaje por su contexto socio-

¹⁰ Con este término me refiero a las diversas modificaciones de edición a que fueron sometidos los poemas, antes y después de su publicación en *Compañeros de viaje*.

¹¹ Básicamente, son tres los estudiosos que, con algunas diferencias menores entre sus observaciones, coinciden en ver *Compañeros de viaje* desde esta perspectiva “biográfica”. Me refiero a Pere Rovira, en su libro *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, pp. 105-112; Antonia Cabanilles en *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Universitat de Valencia, Castellón, 1989, pp. 16-31 y James Valender, en el “Prólogo” a Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. 17-24.

histórico. Como se verá en las siguientes observaciones, no se trata solamente de una división de índole cronológica, sino que también se puede apreciar una serie de diferencias temático-estilísticas entre las tres secciones, aspecto que, por otra parte, está intrínsecamente relacionado con la influencia que ejerce el tiempo en la lenta gestación del libro.

Aunque la forma en que son presentados los poemas sugiere una lectura “lineal-cronológica”, su proceso de elaboración no fue así, como se puede observar en la siguiente tabla:

Año	Ayer	Por vivir aquí	La historia para todos
1950	Las afueras VI Las afueras IX		
1951	Las afueras II Las afueras III Las afueras XII		
1952	Amistad a lo largo		
1953	Las afueras V		
1954	Las afueras I Las afueras IV Las afueras VIII Las afueras XI		
1955	Las afueras VII Las afueras X	Sábado	
1956		Idilio en el café Aunque sea un instante Recuerda Al final El arquitrabe	La lágrima Piazza del Popolo Desde lejos Canción para ese día
1957		Arte poética Muere Eusebio Vals del aniversario Infancia y confesiones Domingo Lunes De ahora en adelante	Los aparecidos El miedo sobreviene Por lo visto
1958		Noches del mes de junio Ampliación de estudios Las grandes esperanzas	
1959			A un maestro vivo

De lo anterior, se desprende que la mayor parte de los poemas que integran “Ayer”, fueron escritos entre 1950 y 1954. A la vez se advierte que datan de un mismo período (los años 1956-1957) la gran mayoría de los textos que componen tanto “Por vivir aquí” como “La historia para todos”, con lo cual se desmiente la afirmación hecha por el mismo Gil de Biedma, en una nota escrita para la primera edición de *Las personas del verbo*, en el sentido de que en *Compañeros de viaje* “la mayoría de los poemas de esa sección final, “La historia para todos”, son anteriores a los de la segunda, “Por vivir aquí””,¹² con la que quizás intentó justificar cualquier objeción temática o estilística que pudiera formularse ante estas dos secciones.

Resulta muy significativo observar que los tres poemas que más interés han despertado entre la crítica literaria son aquéllos compuestos en 1958; es decir, cuando el poemario estaba prácticamente terminado, razón por la que no resultaría aventurado considerar “Noches del mes de junio”, “Ampliación de estudios” y “Las grandes esperanzas” como los antecedentes más directos y cercanos de los poemas incluidos en *Moralidades*; es decir, que fueron escritos cuando el poeta se hallaba definitivamente en otro estado de su evolución poética.

En cuanto a los epígrafes de cada una de las tres secciones se refiere, resulta evidente que, al recurrir a la intertextualidad, remiten a otros sistemas literarios, al tiempo que cumplen con la función de señalar de manera más clara –con respecto a lo que puede revelar la lectura entre líneas de los poemas–, la elaboración de una mitología personal a

¹² Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, op. cit., p. 169 (p. 177 de la segunda edición).

partir de lo propuesto tanto por los poetas (Antonio Machado,¹³ Paul Éluard y W. H. Auden, respectivamente) como por los fragmentos poéticos seleccionados. Y lo mismo cabe decir de otras obras referenciadas en los poemas de diversas formas. Pienso sobre todo en textos de los ya mencionados Machado y Auden, y también en Richard Hughes, Jean Paul Sartre, T. S. Eliot, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Adolfo Muñoz Alonso, Victor Hugo, Garcilaso, Mallarmé, Miguel de Unamuno, María Zambrano y, entre algunos otros, Gustavo Adolfo Bécquer.¹⁴

Otro punto que conviene destacar es el referente a la “evolución literaria” de los poemas que integran *Compañeros de viaje*, toda vez que son sometidos a diversas modificaciones, que se dejan ver en la puntuación, en el cambio de mayúsculas por minúsculas y viceversa, en la sustitución de una palabra por otra, en la supresión de uno o más versos o en la adición de otros, en la introducción de epígrafes nuevos,¹⁵ en la reducción de estos epígrafes o en su sustitución completa cuando sirven para abrir una sección,¹⁶ en la división de un verso en dos líneas y también en el cambio de ciertos señalamientos tipográficos. Todas estas modificaciones se hacen evidentes cuando se compara la edición de los poemas publicada en 1959 con la versión de tal o cual poema

¹³ Conviene señalar que no se trata del autor de *Campos de Castilla* sino, como señalo en mis comentarios a “Ayer”, de uno de sus poetas apócrifos.

¹⁴ En el artículo titulado “Gil de Biedma: la fijeza y el vértigo” (publicado en *Letras Libres*, 2006, núm. 92, 40-42), Juan Malpartida proporciona una posible fuente, desconocida hasta entonces, del poema “De vita beata”, de *Poemas póstumos*. Menciono esto porque creo que en la intertextualidad radica uno de los aspectos más esquivos de la obra de Gil de Biedma ya que, conforme pase el tiempo, seguramente se hallarán más referentes a otros sistemas literarios, como, por poner un ejemplo, lo demuestro en mis comentarios sobre “Ampliación de estudios”, poema en el que, hasta donde se pudo averiguar, nadie había señalado la referencia a un poema de Victor Hugo.

¹⁵ Desde la primera edición de *Las personas del verbo*, al poema “Las grandes esperanzas” se le agrega un epígrafe: la frase “Le mort saisit le vif”.

¹⁶ A partir de la segunda edición de *Las personas del verbo*, el epígrafe de Machado que servía para abrir “Ayer” es sustituido por los vv. 67-76 de “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, de William Wordsworth.

publicada antes en revista, pero también al cotejar esta edición del libro con ediciones posteriores del mismo poemario.

Pese a las diferencias temáticas o estilísticas que se dan entre las tres secciones del libro, existe una serie de recursos retóricos empleados recurrentemente en ellas que contribuyen a crear cierto sentido de unidad. Aunque ya haya abundado al respecto en mis comentarios sobre las tres secciones como también sobre cada uno de los poemas que las conforman, al hacer esta lectura conjunta del libro me interesa destacar la presencia de los siguientes rasgos: 1) Aliteraciones: por medio de la repetición de ciertos sonidos, contribuyen a generar un patrón rítmico que, a su vez, auxilia en la construcción de un tono muy particular; asimismo, influyen notablemente en el nivel semántico, toda vez que permiten establecer diversas asociaciones de esta índole que enriquecen el posible sentido del poema. 2) Adjetivos y adverbios: mediante estas dos partículas gramaticales, es posible apreciar más claramente la percepción que la voz narradora tiene con respecto a los hechos presentados en los poemas; gran parte de la actitud irónica, crítica y sarcástica que los estudiosos han advertido en la poesía de Gil de Biedma, se apoya en el uso de ambos. 3) Símbolos: como ya se ha visto, es un recurso que interviene desde el “Prefacio” del poemario y en el cual creo advertir buena parte de lo que en varios de los poemas identifiqué como el “deambular del pensamiento” de la voz poética que en ellos se expresa; es decir, mediante su empleo, se observa cómo el narrador / yo lírico sondea ante una situación o un recuerdo determinados, en búsqueda de una mayor calidad expositiva. 4) División de un verso en dos líneas: en diversas ocasiones, un verso es dividido en dos líneas, quedando gráficamente la segunda mitad justo debajo de donde termina el primer segmento; así, se señala una pausa no sólo gráfica, sino incluso oral, que tiene el efecto de reforzar la dificultad con que discurre el pensamiento del yo lírico. 5) Encabalgamientos: La división de un verso en dos

se relaciona muy íntimamente con el empleo del encabalgamiento, que es quizás la más distintiva de las características poéticas de *Compañeros de viaje* y en la que, se puede decir, convergen todos los recursos mencionados; mediante su uso se observa una fuerte tensión entre el ritmo del verso y el ritmo del pensamiento o de la frase, que refleja a su vez la dificultad en que se encuentra la voz narradora para precisar sus recuerdos, impresiones, percepciones y valoraciones con respecto a los hechos presentados.

Dos elementos más que contribuyen a proporcionarle unidad al libro, son el tratamiento del tiempo y del espacio. En el primer caso, y aunque no siempre se especifica el tiempo en que se llevan a cabo las acciones desarrolladas en los poemas, se advierte cierta predilección por el horario nocturno y por el crepuscular, lapsos que, según parece intuir la voz narradora, resultan propicios para el análisis y la reflexión, así como para el encuentro con los otros, sean los amigos de siempre o los acompañantes sentimentales y/o sexuales. Como bien señala María Payeras Grau: “*Compañeros de viaje* brinda las primeras muestras de una expresión literaria que busca en el espacio nocturno el hogar de una imposible esperanza o la segura patria de la inquietud”.¹⁷ Y en efecto, no debe perderse de vista que este poemario relata la historia de una búsqueda y de un hallazgo: la consecución no sólo de una voz poética, sino también de una individualidad, siendo la noche el horario más adecuado para lanzarse a esa aventura.

Junto con la noche, la alternancia entre el paisaje urbano y el ámbito rural juega un papel decisivo. Si bien es cierto que en varios poemas aparece el campo como escenario, lo hace en forma de recuerdos o de una pausa de tipo vital, correspondiente a un momento de solaz con respecto a la rutina y el tedio en que pueden llegar a convertirse los días laborales

¹⁷ María Payeras Grau, “La noche en Jaime Gil de Biedma”, en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, p. 429.

e, incluso cuando las acciones descritas se desarrollan fuera de la ciudad, la voz narradora no deja de manifestar una buena dosis de nostalgia hacia la vida citadina. Así, la urbe es considerada como el lugar idóneo para concretar el encuentro con los otros, llámense amistades, compañías sentimentales o sexuales o los desposeídos de quienes se habla principalmente en la tercera parte del poemario.

Un último punto a destacar es el referente a la intención de recuperar estructuras, temas y escenarios clásicos. Aunque la métrica de los poemas es bastante variada, se observa el predominio del heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino; dentro de las formas estróficas empleadas, es posible hallar tercetos, octavas reales y romances. En cuanto a los temas clásicos se refiere, aparece, por ejemplo, el asunto de la vida como camino, o la plaza como centro de re-uniión social. Por su parte, en varios de los poemas se observa la tendencia a considerar el escenario como una proyección del estado anímico de la voz narradora, mientras que en los títulos de algunos poemas se puede ver el interés por actualizar temas como el *ars poetica*, el idilio o la canción.

Si bien es cierto que los rasgos anteriores se refieren casi exclusivamente a los aspectos “formales” de *Compañeros de viaje*, éstos no son sino la cara más fácilmente visible de un fenómeno un tanto inusual, al menos dentro de la poesía hispánica o, más aún, dentro de la poesía moderna que, como observa Octavio Paz, en relación con *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, “ha crecido lentamente como crecen los seres vivos [y] posee una coherencia interior nada frecuente en la poesía moderna”;¹⁸ con las debidas matizaciones, creo que lo mismo puede afirmarse con respecto al primer poemario de Gil de Biedma, donde tanto el poeta como su obra son expuestos a un examen tan minucioso

¹⁸ Octavio Paz, “Luis Cernuda”, *Obras completas de Octavio Paz*, t. 3: *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 233.

como pleno de lirismo, en el cual convergen, también, la tradición y la modernidad literarias, no sólo del mundo hispánico, sino de diversos lugares y épocas de la historia de las letras. No todos los poemas de *Compañeros de viaje* alcanzan, claro está, la misma intensidad o calidad expresiva (esto, en parte, debido a la lenta gestación del libro a la que alude el autor en su prefacio). Sin embargo, el factor que ningún lector debe perder de vista al asomarse a este libro es la notable búsqueda de nuevas formas de expresión que emprende aquí Gil de Biedma. De hecho, además de un poemario muy logrado en sí mismo, *Compañeros de viaje* puede apreciarse como el taller en que el autor va creando los principales rasgos poéticos que van a conformar su mundo. Es decir, si *Las personas del verbo*, que recoge el conjunto de la obra poética de Gil de Biedma, ha llegado a ser considerado hoy en día como uno de los principales hitos de la poesía hispánica del siglo XX, es a *Compañeros de viaje* adonde hay que acudir primero para comprender en qué se fundamenta una valoración tan exaltada, porque es justamente aquí donde el poeta intenta sentar por primera vez las bases de su mundo poético.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

LIBROS Y PLAQUETTES

Versos a Carlos Barral, edición del autor, Orense, 1952.

Según sentencia del tiempo, Publicaciones de la Revista *Laye*, Barcelona, 1953.

Compañeros de viaje, Joaquín Horta, Barcelona, 1959.

Cuatro poemas morales, Joaquín Horta, Barcelona, 1961.

En favor de Venus, Colliure / Literaturas, Barcelona, 1965.

Moralidades, Joaquín Mortiz, México, 1966. 2ª. ed, Taifa, Barcelona, 1985.

Poemas póstumos, Poesía Para Todos, Madrid, 1968.

Colección particular, Seix Barral, Barcelona, 1969.

Las personas del verbo, Barral Editores, Barcelona, 1975.

Las personas del verbo, Seix Barral, Barcelona, 1982.

Las personas del verbo, Monte Ávila, Caracas, 1991.

Las personas del verbo, Lumen, Barcelona, 1998.

Las personas del verbo, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

ANTOLOGÍAS DE LA POESÍA DE JGB PREPARADAS POR OTROS

Antología poética, pról. de J. Alfaya; sel. de Shirley Mangini, Alianza, Madrid, 1981.

Volver, ed. y pról. Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 1985.

Jaime Gil de Biedma. sel. y nota de Eduardo Vázquez. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987 (*Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 118*).

Que la vida iba en serio, sel. de Ana María Moix, Plaza y Janés, Barcelona, 1999.

POEMAS SUELTOS 1951-1960

“Alguien que duerme”, *Laye* (Barcelona), 1951, núm. 16, s.p.

“Según sentencia del tiempo”, *Laye* (Barcelona), 1952, núm. 22, s.p.

“Variación”, *Caracola. Revista malagueña de poesía* (Málaga), 28, 1955, s.p.

“La lágrima” y “Piazza del Popolo”, *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), 9 (1956), 287-292.

“Las afueras” (“I [La noche se afianza]” y “II [Mirad la noche del adolescente]”, *Botteghe Oscure* (Roma), 18, 1956, 411-413.

“Para vivir aquí” (“1, El arquitrabe”, “2, Infancia y confesiones”, “3, Vals del aniversario”, “4, Vals del aniversario”), *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), 23 (1958), 174-178.

“Desde lejos (Homenaje a don Antonio Machado)”, *Caracola. Revista malagueña de poesía* (Málaga), 84 / 87, 1959-60, s.p.

ENSAYOS

Libros

Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén, Seix Barral, Barcelona, 1960.

El pie de la letra. Ensayos 1955-1979, Crítica, Barcelona, 1980.

El pie de la letra. Ensayos completos, Crítica, Barcelona, 1994.

Ensayos sueltos no incluidos en *El pie de la letra*

“Pedro Salinas en su poesía”, *Laye* (Barcelona), 1952, núm. 17.

“Poesía y comunicación”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 67 (1955), 96-101 (adelanto del prólogo que Gil de Biedma escribió para su traducción del libro de Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*).

ANTOLOGÍAS PREPARADAS POR JAIME GIL DE BIEDMA

BYRON, George Gordon Noël Byron, Barón, *Débil es la carne: correspondencia veneciana, 1816-1819*. sel. de Jaime Gil de Biedma; ed., trad. y pról. Eduardo Mendoza, Tusquets, Barcelona, 1999.

FUERTES, Gloria, *Que estás en la tierra*, Colliure-Literaturas, Barcelona, 1965.

ESPRONCEDA, José de, *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesías*, ed. y pról. de Jaime Gil de Biedma, Alianza Editorial, Madrid, 1966.

TRADUCCIONES

ELIOT, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, ed., trad., y pról. de Jaime Gil de Biedma, Seix Barral, Barcelona, 1955.

SPENDER, Stephen, “A un poeta español [Manuel Altolaguirre]”, *Caracola. Revista malagueña de poesía* (Málaga), 90 / 94, 1960, 119-121.

ISHERWOOD, Christopher, *Adiós a Berlín*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

MARLOWE, Christopher y Bertolt BRECHT, *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra*, puesto en verso irregular castellano por Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, Centro Dramático Nacional, Madrid, 1983.

DIARIOS

Diario del artista seriamente enfermo, Lumen, Barcelona, 1974.

Retrato del artista en 1956, Lumen, Barcelona, 1991.

ENTREVISTAS

Conversaciones, ed. y pról. de Javier Pérez Escohotado, El Aleph Editores, Barcelona, 2002.

- CAMPBELL, Federico, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, entrevista publicada originalmente en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 242-258. Recogida en Gil de Biedma, *Conversaciones*, pp. 21-28.
- DÍAZ, Lola, “La poesía es una empresa de salvación personal”, entrevista con Lola Díaz, publicada en *El correo catalán* el II-I-1981. Recogida en Gil de Biedma. *Conversaciones*, pp. 135-142.
- ESPADA, Arcadi y Ramón Santiago, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”, entrevista realizada en 1981 y publicada en *El País*, 12 de agosto de 2000. Recogida en Gil de Biedma. *Conversaciones*, pp. 123-133.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo, “La perfección y el gozo”, entrevista con Jaime Gil de Biedma, publicada originalmente en *El País*, 10 de julio de 1986. Recogida en Gil de Biedma. *Conversaciones*, pp. 205-213.
- MESQUIDA, Biel y Leopoldo Panero, “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”, entrevista, publicada originalmente en *El viejo topo*, núm. 7, abril de 1977. Recogida en Gil de Biedma, *Conversaciones*, pp. 71-81.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier, “Conversar: el argumento de la obra de Jaime Gil de Biedma”, prólogo a Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, El Aleph Editores, Barcelona, pp. 11-20.
- RIERA, Carme y Miguel Munárriz, “‘Escribir fue un engaño’. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo”, entrevista realizada en junio de 1987 y publicada en *El País*, 14 de enero de 1990. Recogida en Gil de Biedma, *Conversaciones*, pp. 233-238.
- THESAURUS, “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, entrevista realizada en diciembre de 1986 por la redacción de la revista *Thesaurus* (Barcelona), 1987. Recogida en Gil de Biedma, *Conversaciones*, pp. 221-231.
- TORRES FIERRO, Danubio, “Memoria, experiencia, poesía. Entrevista con Jaime Gil de Biedma”, *Vuelta* (México), 189, 1992, 30-35.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética. En el nombre de Jaime Gil de Biedma, ed. Túa Blesa, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, 2 vols.

ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1939)*, Losada, Buenos Aires, 1940.

ALFAYA, Javier, “Jaime Gil de Biedma: Una poesía humana e impura”, prólogo a Jaime Gil de Biedma, *Antología poética*. Alianza, Madrid, 1981, pp. 7-24.

ALONSO, Dámaso y Francisco Rico, “Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral* (Málaga), 1986, núms. 163 / 165, 86-89.

ALVARADO TENORIO, Harold, *La poesía española contemporánea (Á. González, J. M. Caballero Bonald, C. Barral, J. Gil de Biedma y F. Brines)*, La Oveja Negra, Bogotá, 1980.

ASIAÍN, Aurelio, “Gil de Biedma, entre otros”, *Vuelta* (México), 1990, núm. 160, 23-25.

AUDEN, W. H., *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Vintage International, New York, 1991.

-----, *The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings 1927-1939*, ed. Edward Mendelson, Faber & Faber, London, 1986.

AULLÓN DE HARO, Pedro, *La obra poética de Gil de Biedma: las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Verbum, Madrid, 1991.

BARRAL, Carlos, “Apostillas a *Compañeros de viaje* de Jaime Gil de Biedma”, *Papeles de Son Armadans* (Madrid – Palma de Mallorca), 1961, 58 / 60 (1961), 73-82. Reproducido en Carlos Barral, *Diario de “Metropolitano”* (ed. Luis García Montero), Cátedra, Madrid, 1996, pp. 301-308.

-----, *Años de penitencia; precedido de dos capítulos inéditos de Memorias de infancia*, Tusquets, Barcelona, 1990.

-----, *Los años sin excusa*, Barral Editores, Barcelona, 1978.

- , *Cuando las horas veloces*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- , *Memorias*, próls. de José María Castellet y Alberto Oliart, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, ed., introd. y notas de Joan Estruch Tobella, Cátedra, Madrid, 2004.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, “Voces y personas en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Notas y Estudios Filológicos* (Navarra), 9 (1994), 49-63.
- BOBES NAVES, María del Carmen, “Las personas del verso de J.Gil de Biedma”, incluido en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. I, pp. 39-56.
- BONET, Laureano, *La revista Laye. Estudio y antología*, Ediciones Península, Barcelona, 1988.
- , “Dámaso Alonso y la Escuela de Barcelona: huellas, semillas, silencios”, *Ínsula* (Madrid), 1991, núm. 530, 19-22.
- , *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Ediciones Península, Barcelona, 1994.
- CABANILLES, Antonia, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Universitat de Valencia, Castellón, 1989.
- CANO, José Luis, *Antología de la lírica española actual*, Anaya, Salamanca, 1968.
- CAÑAS, Dionisio, “Gil de Biedma y su paseo solitario entre las ruinas”, *Revista de Occidente* (Madrid), 1990, núms. 110 / 111, 101-110.
- , “La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma”, *Ínsula* (Madrid), 1990, núms. 523 / 524, 47-48.
- , “Introducción”, en Jaime Gil de Biedma, *Volver*, Cátedra, Madrid, 1995, 11-40.
- CASTELLET, José María, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona, 1960.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael, “Presentación de Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Monte Ávila, Caracas, 1991, 7-11.
- CERNUDA, Luis, *Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1993.

- , *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.
- CORONA MACROL, Gonzalo, *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*, Júcar, Madrid, 1991.
- DALMAU, Miguel, *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Circe, Barcelona, 2004.
- DEBICKI, Andrew P. "Jaime Gil de Biedma: The Theme of Illusion", *Poetry of Discovery*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1982, pp. 123-141.
- ELIOT, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt Brace & Company, New York, 1963.
- ÉLUARD, Paul, *Oeuvres complètes I*, préface et chronologie de Lucien Scheler. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, Paris, 1968.
- FERRATÉ, Juan, "Dos poetas en su mundo", *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 359-378.
- , *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- FERRATER, Gabriel, "A propósito de *Compañeros de viaje* (Carta de Gabriel Ferrater a Jaime Gil de Biedma)", *Litoral* (Málaga), 163 / 165 (1986), 71-73.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Taurus, Madrid, 1978.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis, "Entre sociales y novísimos: el legado poético de Jaime Gil de Biedma", *Quimera* (Barcelona), 1982, núm. 32, 52-63.
- GIMFERRER, Pere, "La poesía de Jaime Gil de Biedma", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 202 (1966), 240-245.
- GONZÁLEZ, Ángel, "Jaime Gil de Biedma: breve evocación de una larga amistad", *Revista de Occidente* (Madrid), 1990, núms. 110 / 111, 17-20.
- GOYTISOLO, Juan, "Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma", *Contracorrientes*, Montesinos, Barcelona, 1985, pp. 65-72 (reproducido en *Litoral* (Málaga), 163 / 165 (1986), 75-83).
- , *Carajicomedia*, Seix Barral, Barcelona, 2000.
- , "Retratos del artista antes de 1956", *Ensayos escogidos*, selección y página liminar de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, pp. 233-237.
- GUILLÉN, Jorge, *Aire nuestro. Cántico*, ed. y pról. de Francisco J. Díaz de Castro, Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1993.

- HUGO, Victor, *Oeuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, Paris, 1964.
- HUGHES, Richard, *A High Wind in Jamaica*, introd. by Francine Prose, The New York Review of Books, New York, 1999.
- JIMÉNEZ, José Olivo, “Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966)”, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Ínsula, Madrid, 1972, pp. 205-221.
- , *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1983.
- , “Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma”, *Poetas contemporáneos de España y América (Ensayos críticos)*, Verbum, Madrid, 1998, pp. 122-133.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “La ciudad en el tiempo: notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral* (Málaga), 163 / 165 (1986), 102-105.
- LANZ, Juan José, “Por los caminos de la irrealidad: notas sobre irrealismo e irracionalidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Ínsula* (Madrid), 1990, núms. 523 / 524, 48-52.
- MACHADO, Antonio, *Poesía y prosa*, ed. Oreste Macrí, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, 4 vols.
- , *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1999.
- MALPARTIDA, Juan, “Las personas del verbo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 490 (1991), 73-81.
- , “Gil de Biedma: la fijeza y el vértigo”, *Letras Libres* (México), 2006, núm. 92, 40-42.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, Édition établie et anotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, *Gil de Biedma*, Júcar, Barcelona, 1980.
- MARSÉ, Juan, “Evocación del sótano negro”, *Litoral* (Málaga), 163-165 (1986), 68-70.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.
- MUÑOZ ALONSO, Adolfo, *Andamios para las ideas*, Aula, Murcia, 1952.
- NAHARRO CALDERÓN, José María, “Ecos cernudianos en la poesía de Gil de Biedma”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 428 (1986), 157-162.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, New York, 1956.
- PAYERAS GRAU, María, *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo* Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, s. f.
- , "Lectura y apropiación de Cernuda en tres autores del 50", *Puertaoscura* (Málaga), 1988, núm. 6.
- , "La noche en Jaime Gil de Biedma", en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. I, 1996, pp. 427-438.
- PAZ, Octavio, "Luis Cernuda", *Obras completas de Octavio Paz III Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1995.
- RIBES, Francisco, *Poesía última (Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, José Ángel Valente)*, Taurus, Madrid, 1963.
- RIERA, Carme, *La Escuela de Barcelona: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- , "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos (homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma)", *Revista de Occidente* (Madrid), 1990, núms. 110 / 111, 57-72.
- , "Prólogo" en Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Lumen, Barcelona, 1998, 7-16.
- RODRÍGUEZ Padrón, Jorge, "Jaime Gil de Biedma desde sus *Poemas póstumos*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1969, núm. 237, 788-795.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, "Gil de Biedma, Baudelaire: Correspondances", *Actas del congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. I, 1996, pp. 477-488.
- ROVIRA, Pere, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986.
- , "Las relaciones generosas: Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral", *Ínsula* (Madrid), 1990, núms. 523 / 524, 45-47.
- RUPÉREZ, Ángel, "Indicios de inmortalidad en la niñez (Wordsworth en Gil de Biedma)", *Ínsula* (Madrid), 1990, núms. 523 / 524, 55-57.

- SALVADOR, Álvaro, “Para leer a Gil de Biedma”, *Litoral* (Málaga), 1986, 163 / 165 (1986), 150-155.
- SANGER, Richard, “La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral* (Málaga), 1986, 163 / 165, 92-97.
- SARTRE, Jean Paul, *Baudelaire*, précédé d’une note de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1975.
- SEGOVIA, Tomás, “Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente”, *Contracorrientes*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1973, 275-298.
- , “Machado desde otra orilla”, *Sobre exiliados*, pról. de José María Espinasa, El Colegio de México, México, 2007, pp. 133-153.
- SUCRE, Guillermo, “La poesía del personaje. Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*”, *Plural* (México), 1976, núm. 56, 66-68.
- TORRES FIERRO, Danubio, “El tránsito de la adolescencia a la edad adulta. Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*”, *Plural* (México), 1975, núm. 43, 76-78.
- , “En favor de Jaime Gil de Biedma”, *Vuelta*, 1992, núm. 189, 27-29.
- , *Estrategias sagradas*, Seix Barral, México, 2001.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1969, T. 6: Poesía
- VALENDER, James, “Gil de Biedma y la poesía de la experiencia”, *Litoral* (Málaga), 163 / 165 (1986), 139-148.
- , “Gil de Biedma y *El pie de la letra*”, *Ínsula* (Madrid), 1990, núms. 523 / 524, 58-59.
- , “Prólogo” a Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. 5-40.
- VALENTE, José Ángel, “De la lectura a la crítica y otras metamorfosis”, *Ínsula* (Madrid), 1961, núm. 178, 7.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas con comentario*, ed. Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1974.
- Versos para Antonio Machado*, Ruedo Ibérico, Paris, 1962.

WORDSWORTH, William, *The Selected Poetry and Prose of Wordsworth*, ed. Geoffrey H. Hartman, Signet Classic, New York, 1970.

ZAMBRANO, María, “Jaime en Roma”, suplemento *Culturas* 253, de *Diario 16*, 21 de abril de 1990, p. 8.

-----, “Jaime Gil de Biedma”, *Algunos lugares de la poesía*, ed., introd. y notas de Juan Fernando Ortega, Trotta, Madrid, 2007, pp. 222-232.