

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos. Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento RD 99/2011



JAIME GIL DE BIEDMA Y LA TRADICIÓN LITERARIA: W. H. AUDEN

TIANAI WANG

Director: Prof. José Teruel Benavente

Departamento de Filología Española

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

JAIME GIL DE BIEDMA Y LA TRADICIÓN LITERARIA: W. H. AUDEN

TIANAI WANG

Director: Prof. José Teruel Benavente

Departamento de Filología Española

JAIME GIL DE BIEDMA Y LA TRADICIÓN LITERARIA: W. H. AUDEN

TIANAI WANG

RESUMEN

La tesis tiene como objetivo presentar los esfuerzos de Jaime Gil de Biedma por acercarse, — y finalmente—, entrar en la tradición literaria posmoderna a través del contacto y la asimilación de la obra de W. H. Auden. Después de demostrar el papel que desempeña Gil de Biedma como lector y traductor de Auden, el trabajo se centra en las reflexiones sobre el arte poética (la dicción, la métrica) y el tratamiento de los temas esenciales (la posguerra, la vida y el arte) que comparten los dos poetas. A través de estudiar las afinidades que tiene Gil de Biedma con la tradición literaria que representa Auden, la tesis sirve para presentar un mejor entendimiento de la poesía de Gil de Biedma, cuya singularidad le ofrece un lugar especial en la lírica española del siglo XX.

PALABRAS CLAVES: Jaime Gil de Biedma, W. H. Auden, posguerra, poesía posmoderna

JAIME GIL DE BIEDMA AND THE LITERARY TRADITION: W. H. AUDEN

TIANAI WANG

ABSTRACT

The dissertation aims to explore how Jaime Gil de Biedma approaches, and finally, enters the postmodern literary tradition under the influence of W. H. Auden. After demonstrating the role played by Gil de Biedma as a reader and translator of Auden, the study focuses on the poetic (diction, metrics) and thematic (post-war, life and art) aspects of their works from a comparative point of view. By studying the affinities that Gil de Biedma has with the literary tradition represented by Auden, the dissertation serves to better understand the poetry of Gil de Biedma and the special place that he enjoys in the Spanish poetry of the twentieth century.

KEYWORDS: Jaime Gil de Biedma, W. H. Auden, post-war, postmodern poetry

*Para ti, que no te nombro,
Cuando crea que todo está perdido a tus ojos me fiaré.*

*El sueño que él soñó en su juventud
y mi sueño de hablarle, antes de que muriera,
viven vida inmortal en el espíritu
de esa palabra impresa.*

— Jaime Gil de Biedma, «Después de la noticia de su muerte»

*Now he is scattered among a hundred cities
And wholly given over to unfamiliar affections,
The words of a dead man
Are modified in the guts of the living.*

— W. H. Auden, «In Memory of W. B. Yeats»

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN	3
JAIME GIL DE BIEDMA, LECTOR Y TRADUCTOR DE AUDEN	11
«Un producto literario anglosajón»	11
Leer a Auden	15
Traducir a Auden	22
<u>PRIMERA PARTE: EL JUEGO DE HACER VERSOS</u>	29
CAPÍTULO I. EL VERBO HECHO TANGO: LA DICCIÓN	30
El arte del habla coloquial y el «middle style»	31
El lenguaje urbano de la vida moderna cotidiana	36
El extranjerismo	52
Los adverbios matizadores	63
«Casi», «almost»	64
«Quizá(s)», «tal vez», «perhaps»	71
CAPÍTULO II. APRENDER A PENSAR EN RENGLONES CONTADOS: LA MÉTRICA	76
El ritmo libre y las experimentaciones formales	77
La estrategia de la métrica	87
Metros	93
Rima	99
Estrofa	103

<u>SEGUNDA PARTE: EL ÚNICO ARGUMENTO DE LA OBRA</u>	112
CAPÍTULO III. <i>LAS PERSONAS DEL VERBO, ANOTHER TIME Y THE AGE OF ANXIETY</i> : ESCRIBIR LA EXPERIENCIA DE LA POSGUERRA	113
Las circunstancias, la censura, y el sufrimiento moral	120
La mala conciencia burguesa	132
La preocupación por el paso del tiempo	147
CAPÍTULO IV. JAIME GIL DE BIEDMA Y <i>THE SEA AND THE MIRROR</i> : LA IDENTIDAD, EL ARTE Y LA VIDA	158
Mitad Calibán, mitad Narciso	160
Los discípulos de Próspero	168
Próspero y Calibán	176
CONCLUSIONES	185
BIBLIOGRAFÍA	196
I. Fuentes primarias	197
II. Bibliografía sobre Jaime Gil de Biedma y W. H. Auden	198
III. Bibliografía consultada sobre teoría, métrica e historia literaria	201
APÉNDICES	205
I. Jaime Gil de Biedma y W. H. Auden: la cronología de una pasión literaria	206
II. Tablas y figuras del Capítulo II.	216
III. Datos originales de los análisis silábico y estrófico	221

AGRADECIMIENTOS

*A aquél que te enseñara adónde y cómo crece:
Gracias por la rosa del mundo.*

— Luis Cernuda, «El poeta»

Al Prof. José Teruel, por la guía y la amistad a lo largo de más que cuatro años. Cuando en 2011 leí sus estudios sobre Cernuda por primera vez en Beijing, nunca me hubiera imaginado que tendría la suerte de disfrutar de su tutela en la etapa de formación más importante de mi vida. Su pasión por la poesía, la belleza y la dignidad quedarán conmigo en el camino adelante como un faro entrañable a pesar de la distancia física entre nuestros países.

Al Prof. Zhenjiang Zhao, el gran estudioso y traductor de la poesía española en China, por las palabras de sabiduría que he tenido el privilegio de escuchar y por los ánimos que me da. Al Prof. Ye Fan, por enseñarme la virtud de la reticencia y la hermosura de la paciencia. Sus ejemplos me inspiraron para dedicarme a la investigación y a la traducción de la literatura española.

A la Prof. Yiyang Cheng, a la Prof. Tong Xu, a la Prof. Yanping Lu y al resto de profesores de la facultad de Filología Hispánica de la Universidad de Pekín, por estar allí regalándome su conocimiento y amistad desde que empecé a aprender el español hace diez años. Al Prof. Xudong Hu y al Prof. Shuang Leng por tener siempre confianza en mí y por las conversaciones poéticas a lo largo de los años. A la Prof. Alicia Kent de King's College London, por introducirme en el mundo de la literatura comparada cuando realicé el Máster bajo su tutoría.

A mis padres, Ning Wang y Xiaoli Wu, por su amor incondicional, por abrirme la puerta al jardín fascinante de la literatura y el arte cuando era niña, y por el apoyo constante en mis decisiones.

A mis compañeros de viaje: Yingxin Ma, Anqi He, Ye Han, Lezi Tan, Jiayu Dai, Bo Huang, Qirui Wan, Shixiao Ouyang, Yue Zhang, Shihua He, Yishuang Guo, Blanca, Manuel, Yutian An, Ye Tao, Xin Lu, Jing Yuan, Ke Wang, Zhengqiong Li, Dan Zhao, Shuai Yang, Chenghong Zeng, Yujia Chen y Qianwei He, entre otros, «aprendimos / la historia de la vida / en distinto ejemplar del mismo libro».

(Y si se me permite...) A Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma y W. H. Auden. Esta tesis es mi deseo humilde de agradecer a unas sombras cuya música callada nunca me deja de acompañar y consolar en la soledad.

INTRODUCCIÓN

La gente joven de aquí, o me cree más original y novedoso de lo que soy —en realidad, muy poco— o me ve exclusivamente en función de la poesía de Luis Cernuda y de la de Kavafy. Me he hartado de pregonar todo lo que debo a W. H. Auden, pero a nadie parece interesarle.

— Carta de Jaime Gil de Biedma a James Valender, 6-8-1983

En esta carta de Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990) reside el primer origen de esta tesis. Y no es esta la única vez que destaca nuestro poeta la gran influencia de W. H. Auden (York, 1907-1973) en su arte y su vida. En la entrevista realizada por *La Prensa* de Buenos Aires en 1979, cuando casi ha concluido su ciclo de vida como poeta, Gil de Biedma afirma que hay «alguien que me ha influido más que Eliot, porque me llegó cuando yo estaba más formado, es decir, cuando podía aprender más, es Auden» (2010a: 1237). En 1981 vuelve a declarar en la entrevista de *El Correo Catalán* que Auden «es el poeta y escritor que más me ha influido» (2010a: 1262). El inglés es «el único poeta extranjero citado expresamente por su nombre en toda la obra poética de Gil de Biedma» (Walsh, 2004: 128); también es el único poeta a cuyo poema Gil de Biedma hace una traducción libre para incorporar a su propio poemario. Tanto uno de sus libros de poemas como la colección de sus ensayos completos se abren con las citas de Auden mientras que la nota autobiográfica que prepara para la edición definitiva de su poesía completa acaba con un verso del poeta inglés. Además, hace referencia a la obra crítica de Auden con una familiaridad admirable en sus ensayos, entrevistas, correspondencia y diarios, especialmente de *The Dyer's Hand and Other Essays*.

Al mismo tiempo, se pueden descubrir coincidencias entre sus obras. Se destaca la de la idea de escribir «poemas póstumos». Sabemos que Gil de Biedma titula su tercer y último

poemario *Poemas póstumos* para poner en evidencia el suicidio literario que comete. Curiosamente, en 1967, justamente un año antes de la publicación de *Poemas póstumos*, Auden escribe «Minnelied», imitando una forma de canción medieval alemana con el nombre del título, y reorganiza esta junto con otras dos composiciones («Aubade» de 1964 y «Glad» de 1965) que tratan del mismo tema del amor y el erotismo para formar una serie titulada «Three Posthumous Poems». Andrew Walsh deduce por la secuencia temporal que Gil de Biedma debe conocer estos poemas de Auden dada la elección de título de su poemario un año más tarde (2004: 129), pero nos parece imposible, ya que —según la información que nos da Edward Mendelson, el ejecutor del legado literario de Auden— la serie de «Three Posthumous Poems» se distribuyó solo en privado, y entre amigos, y no llegó al conocimiento del público hasta la salida de *Collected Poems* de 1976 (2007: xxiii), mucho después de la publicación de *Poemas póstumos* de nuestro poeta español. Por lo tanto, es probable que se trate de una afinidad en gustos estéticos.

Además de las manifestaciones del propio poeta, se advierten más semejanzas entre Gil de Biedma y Auden. Ambos nacen y crecen en el seno de familias de alta burguesía en un mundo de preguerra. Pasan la infancia en plena guerra y atraviesan, en su edad adulta, la crisis y el gran cambio tanto histórico como tecnológico de la segunda mitad del siglo pasado. Son además rebeldes ante su clase social de nacimiento. Igualmente, al menos, al comienzo de sus carreras fueron poetas «realistas» que expresan sus preocupaciones sociales en sus versos. Lucen su honestidad intelectual con un tono burlón y el don de la ironía. Manifiestan una actitud moral hacia sus propios poemas. Ambos son homosexuales, pero sus poemas eróticos tratan de captar la esencia del amor. Sus versos, de expresión coloquial y emociones honestas, se arraigan en la memoria colectiva de la gente y se transforman en otras formas populares del arte, como la música y el cine. Muchos de los poemas de Gil de Biedma

han sido adaptados y musicados en canción*. En cuanto a Auden, solo cabe recordar el famoso recital de «Funeral Blues» en la película *Four Weddings and a Funeral* o los titulares periodísticos que llevan su verso «We must love one another or die» después de la ataque terrorista del 11-S. En resumen, se puede decir que son dos poetas estrictamente posmodernos que renuevan las tradiciones poéticas de sus propias lenguas. Tal como señala Dionisio Cañas, la poesía de Gil de Biedma, situada en el contexto cultural de la posmodernidad, tiene mucho que ver con lo que la obra de Auden significa para el modernismo en lengua inglesa: una reacción y unos nuevos aires (1992: 14).

Sin embargo, pese a la voluntad explícita del propio poeta de que alguien se diera cuenta de la influencia de Auden y a las justificaciones más que suficientes de lo fuertemente que se manifiesta esta conexión, todavía no hay ninguna monografía que estudie la relación de Gil de Biedma con la tradición literaria que representa Auden. En comparación, la relación entre nuestro poeta y T. S. Eliot, el otro maestro anglosajón estrechamente vinculado a su carrera literaria, ha sido analizada de forma exhaustiva en, por lo menos, dos monografías y numerosos artículos de investigación. En cuanto a los estudios antecedentes en el tema de este trabajo, además de un artículo de María Gracia Rodríguez Fernández sobre el monólogo dramático en los dos poetas (2015: 46-73), la más extensa argumentación proviene del estudio de Andrew Walsh sobre Gil de Biedma y la tradición angloamericana. En este estudio Walsh dedica unas diez páginas del capítulo nueve, «Gil de Biedma frente al canon inglés», a una lectura intertextual entre nuestro poeta y Auden, destacando las citas de Auden en sus ensayos críticos (2004: 127-137). Vuelve a estudiar esta relación en el último capítulo para

* La representación y adaptación musical de sus poemas incluye: Rosa León, «Mañana de ayer, de hoy» (1975); Paco Ibáñez, «Triste historia» (1978); Enrique Alirangues, «Niña Isabel» (1987); María Dolores Pradera, «La vida a veces» (1990); Loquillo y los trogloditas, «No volveré a ser joven» (1994); Loquillo, «Durante la invasión» (1998); Silvia Comes y Lidia Pujol, «T'introduire dans mon histoire», «Mañana de ayer, de hoy», «Canción de aniversario» (1998); Enrique Moratalla, «Ha venido a esa hora» (2000); Luis Emilio Batallán, «Contra Jaime Gil de Biedma» «Fue otra época» «Albada» «Feliz aniversario» (2007); Alejandro Martínez, «T'introduire dans mon histoire...», «Ruinas del *Tercer Reich*», «Albada», «Contra Jaime Gil de Biedma», «La novela de un joven pobre», «Años triunfales», «Loca», «Idilio en el café» y «Canción final» (2011), entre otros.

subrayar la impronta de Auden en cinco de sus poemas: «De ahora en adelante», «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», «Albada», «Auden's 'At last the secret is out'» y «El juego de hacer versos» (2004: 218, 224, 229-231, 238-240). Siendo un investigador cuya tesis doctoral se dedica a Gil de Biedma y a T. S. Eliot, resulta natural que el énfasis del libro se concentre en ellos. No obstante, Walsh también señala que «la visión gilbiedmana de la obra poética del escritor angloamericano W. H. Auden y la influencia de esta en los poemas y la prosa del poeta barcelonés» merece un estudio con «muchísimo más detenimiento» y que «la relación entre Gil de Biedma y la obra de Auden fue consecuencia de una lectura tan intensa y provechosa que por sí sola justifica plenamente un estudio independiente» (2004: 255).

Precisamente, de la voluntad de llenar un vacío en el estudio de la poesía de Gil de Biedma nace esta tesis. A partir de las ediciones, de los recursos autobiográficos y de los ensayos inéditos publicados en los últimos años, con la metodología del análisis textual del corpus literario y con mi formación anterior en el estudio de literatura comparada en Inglaterra, intentaré elaborar un estudio tanto intertextual como paralelo de la influencia de Auden en Gil de Biedma. Como sabemos, las ramas principales del estudio de la literatura comparada proponen dos maneras de trabajar la influencia literaria. La escuela francesa prefiere una definición más estricta de la «influencia» y comparar los escritores que tienen relación directa (*positive link*) entre ellos. En otras palabras, se sabe que por lo menos uno de los autores estudiados conoce la obra del otro. En cuanto a la escuela norteamericana, mantiene un panorama más amplio en este aspecto y no tiene problemas en estudiar dos objetos en una comparación paralela. Cree en las verdades universales compartidas por los escritores de diferentes países, culturas, lenguas e incluso épocas. Pese a que dos autores no conozcan la obra del otro, son comparables por los sentimientos humanos y arquetipos literarios que existen.

Veo en estudio de la influencia de W. H. Auden en Jaime Gil de Biedma una oportunidad ideal para aplicar a la vez estas dos perspectivas. Por un lado, la fundación del trabajo que presento tiene su raíz en la relación directa entre los dos escritores. Al ser un lector atento al corpus literario de Auden desde los años cincuenta, nuestro poeta barcelonés subraya una y otra vez en las entrevistas y cartas la influencia del maestro inglés en su propia creación. Las numerosas citas de Auden que aparecen en la poesía, en los ensayos y en los diarios de Gil de Biedma nos ofrecen una justificación sólida para empezar un estudio intertextual. Por otro lado, Gil de Biedma lleva a cabo sus composiciones siguiendo unas ideas compartidas, por no decir inspiradas, por Auden. Tienen mucho en común en la poética de cómo hacer versos, por ejemplo, sobre el estilo de la dicción y las cuestiones formales. También son semejantes sus preocupaciones y temas frecuentes, debido a las condiciones, tanto históricas como personales, que comparten los dos. Estas conexiones tienen más que ver con las verdades universales y los temas comunes del ser humano que enfatiza la escuela norteamericana. Hasta las coincidencias curiosas en los títulos y los versos que, como he mencionado antes, existen entre ambos, pueden explicarse desde el punto de vista del estudio paralelo.

A diferencia del estudio de Walsh, cuyo argumento se despliega principalmente alrededor de la relación intertextual entre la obra crítica de los dos, mi trabajo pretende aportar más desde la perspectiva de una investigación paralela entre sus poesías, su poética, sus gustos estéticos, sus temas y su actitud ante la vida y ante el arte. Sin embargo, los textos de ambos poetas siguen siendo la base de todo y solo a partir de los textos podemos entrar en el espacio del encuentro de las dos almas inteligentes y sensitivas. Tal como señala Julio Neira, «el análisis del texto permite demostrar fenómenos estéticos generales» (2015: 10).

Llevar a cabo un estudio de la influencia conlleva establecer primero algunos de los fundamentos básicos a través de un recorrido del contacto directo que tiene Gil de Biedma

con la obra de Auden. La tesis empezará estudiando el papel que desempeña nuestro poeta como lector y traductor de Auden. Con la ayuda de los recursos biográficos de ambos poetas, presentaré cronológicamente una relación clara entre la lectura de Auden y la maduración de la propia poesía de Gil de Biedma. También investigaré la traducción que hace nuestro poeta de Auden, especialmente la versión de romance de «“At last the secret is out”», que nos revela su estrategia de traducción, coincidente con la que sostiene el poeta inglés.

El cuerpo central de la investigación se dividirá en dos partes. La primera parte se focalizará en el arte poética, más concretamente en las reflexiones de Gil de Biedma y su práctica sobre dos cuestiones fundamentales: la dicción y la métrica. Basándonos en la metodología del formalismo norteamericano, el primer capítulo estudiará cómo configura nuestro poeta un tono inteligente, divertido y coloquial a través de una estilización atenta de su dicción. Con una comparación textual entre los poemas de Gil de Biedma y de Auden descubriremos la semejanza que tienen los dos en el uso del lenguaje urbano de la vida moderna cotidiana, en la introducción de los incisos en lenguas extranjeras, y en la aplicación de los adverbios matizadores con el fin de precisar la actitud verbal. Todo contribuye a cumplir el efecto total que desea nuestro poeta.

En el segundo capítulo, investigaré el interés compartido de los dos poetas por la métrica. Después de presentar las reflexiones de ambos sobre la importancia de la forma del verso en su poética, estudiaré cómo se manifiestan estas ideas en el proceso de creación con la ayuda de los diarios de Gil de Biedma. El núcleo de la investigación en este capítulo se desplegará en torno al estudio de la estrategia formal que nuestro poeta aplica a través de la análisis de la métrica en toda su obra poética. Trataré de los datos en una manera «científica», con ayuda de las figuras y las tablas incluidas en el Apéndice II, para evitar «el impresionismo crítico» y lograr «el mayor grado de objetividad posible» (Neira, 2015: 10). Con el complemento de algunos ejemplos de Auden, demostraré cómo los dos poetas

coinciden en explorar el potencial de los recursos métricos tradicionales con el fin de establecer su propia tradición renovada.

La segunda parte se dedicará a los temas centrales compartidos por los dos poetas, tanto los relativos a su poesía como a sus vidas. Tomando la posguerra como un *leitmotiv*, el tercer capítulo estudiará la escritura sobre la posguerra de Gil de Biedma en comparación con la de Auden. A través del análisis de los textos de *Las Personas del Verbo* y la obra poética de Auden, especialmente, *The Age of Anxiety*, destacaré sus coincidencias en presentar la mala conciencia burguesa como raíz importante de sus estados de ánimo en la posguerra. Al mismo tiempo, sin perder de vista el contexto histórico-cultural del poeta español bajo el franquismo, estudiaré la diferencia entre las dos «posguerras» de Gil de Biedma y Auden, que les llevan a distintas escrituras sobre la inquietud de la época en que viven. Además, investigaré el tratamiento que se hace en sus poesías de la preocupación por el tiempo y por la pérdida de la juventud que agravan la angustia de la condición moderna.

En el cuarto y último capítulo, *The Sea and the Mirror* —la obra audeniana fundamental para Gil de Biedma— nos servirá como elemento de nexo para tratar de precisar la influencia de Auden que se extiende a un ámbito más personal: en la reflexión sobre la poesía y la vida. El capítulo se elaborará alrededor de la fascinación que Gil de Biedma profesa por Próspero y Calibán, los dos personajes literarios de *The Tempest* profundamente caracterizados por Auden en su composición. Se analizará el vínculo especial entre *The Sea and the Mirror* y el mito personal de Gil de Biedma. A través de la confrontación de Calibán con el público, examinaremos la búsqueda de identidad y la relación de odio-amor a sí mismo que se muestra en «Contra Jaime Gil de Biedma». Siguiendo la decepción y el abandono de la magia de Próspero, estudiaremos la crisis de fin de juventud del poeta barcelonés y el suicidio literario en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma».

Además, resulta oportuno presentar en el apéndice la cronología realizada sobre la pasión sostenida de Gil de Biedma por la obra de Auden. También incluyo los datos originales de los análisis silábico y estrófico del corpus poético de nuestro poeta.

La tesis tiene como fin presentar la singularidad de la poesía de Gil de Biedma a través del estudio de su afinidad con la tradición literaria que representa Auden, cuya influencia ha sido asimilada por nuestro poeta para forjar su propia voz. Desde la poética hasta la vida, la presencia de Auden deja huellas indiscutibles en Gil de Biedma. Espero que el trabajo que hoy presento pueda servir para un mejor entendimiento de la poesía de Gil de Biedma y el lugar especial que ocupa, tanto entre sus contemporáneos del grupo del medio siglo como en la tradición poética española del siglo XX, siguiendo los pasos de Luis Cernuda y abriendo el camino para los jóvenes poetas de las siguientes generaciones.

JAIME GIL DE BIEDMA, LECTOR Y TRADUCTOR DE AUDEN

*It was such dispossession
that made possession joy,
when, strict as Psalm or Lesson,
I learnt your poetry.*

—Derek Walcott, «Eulogy for W. H. Auden»

«UN PRODUCTO LITERARIO ANGLOSAJÓN»

Gil de Biedma nunca oculta su gran interés por la literatura anglosajona y su filiación con ella. En la carta a Luis García Montero fechada el 21 de abril de 1983, Gil de Biedma recomienda unos posibles colaboradores para el número dedicatorio de *Litoral*. Entre los nombres destacan dos hispanistas anglosajones, Richard Sanger y James Valender. Nuestro poeta señala que le han gustado los dos por la misma razón: sus trabajos sobre él recogen «muy bien ciertos planteamientos cuya influencia fue fundamental para mi poesía», que son los poetas y las obras anglosajones (2010b: 383). Casi dos meses después, en una carta a James Valender, vuelve a manifestar que «quizá porque yo soy, en mucha parte, un producto literario anglosajón» (2010b: 385). Su parentesco con la tradición literaria anglosajona ha sido tan significativo que Laureano Bonet llega a decir que la connotación anglosajona en su obra parece más ancha que la propiamente hispánica (1994: 163). Lo mismo opina Marcela Romano: «la escritura biedmana convoca en su entramado dialógico las lecturas del autor, cuya enciclopedia se presenta fuertemente sellada por la literatura anglosajona» (2003: 147).

Todo empieza en el año de 1953, cuando Gil de Biedma viaja a Oxford para una estancia de siete meses. Según lo que anota Carlos Barral en sus memorias, «más que para preparar el inglés de sus oposiciones a la carrera diplomática», la marcha a la Inglaterra ha sido «un viejo sueño» cumplido para nuestro poeta (2016: 354). Durante los meses en

Oxford, Gil de Biedma comienza a leer poesía y ensayos en lengua inglesa, devorando con afán las obras de Stephen Spender, T. S. Eliot y Auden, entre otros. Andreu Jaume destaca en su prólogo a los diarios de nuestro poeta que su estancia en Oxford «fue muy importante en su formación, sobre todo por el descubrimiento de la literatura inglesa, que en su época supone un brusco desvío en las habituales rutas hacia la tradición europea» (2015: 10). Además, le inspira bastante admiración la burguesía intelectual inglesa, que a su parecer, es «en materia de sentimientos, la más culta del mundo» (2015: 247). Al regresar a España, el poeta barcelonés se ve «empapado de la sensibilidad, el esnobismo y las maneras de la burguesía intelectual inglesa» (2015: 219). En la tercera parte de su diario de 1956, habla de «mi especial amistad con la literatura inglesa, incluso al nivel de las medianías» (2015: 246) hasta confesar de que ha tenido Inglaterra «tanto tiempo por mi segunda patria» (2015: 257). Lo anglosajón le influye tanto en las ideas morales y literarias como en las maneras de vivir. Tal como el propio poeta bromea en una entrevista: «Yo visto y bebo como un inglés» (Alvarado, 2007: s.p.).

El descubrimiento de la tradición literaria anglosajona —con sus poetas y críticos como Auden y Eliot, y con teóricos como Langbaum y Empson— inspira a Gil de Biedma a «adoptar para sí otra teoría en torno a la idea de modernidad poética» cuya revolución procede de «los grandes románticos ingleses y europeos» (Jaume, 2010: 16). El trato con la tradición anglosajona le ayuda a descubrir nuevos horizontes y a desarrollar diferentes maneras de concebir la poesía. Según Luis Antonio de Villena, los poetas ingleses del grupo de Auden suponen el «más célebre punto de equilibrio» de nuestro poeta (2006: 68). Tal como señala Andreu Jaume, «le mostraron una nueva manera de hacer poesía social —en sus poemas sobre nuestra guerra civil— muy distinta de la que se cultivaba en España» (2015: 17). También asimila con ellos un distinto temperamento a través del uso de un tono íntimo y moral, que parece hacerle falta a su propia tradición. En la carta a Francisco Rico del 5 de

marzo de 1962, nuestro poeta lamenta la carencia de buenas maneras en la literatura española actual aludiendo que «éstas [las buenas maneras] se hallan en función directa de la sensibilidad moral y de la inteligencia» (2010b: 235), algo que le han enseñado con maestría los poetas ingleses.

Andrew Walsh realiza un resumen exhaustivo de la influencia de la tradición literaria anglosajona en Jaime Gil de Biedma en el primer capítulo —«La forja de un anglófilo»— de su monografía sobre el tema (2004: 17). Me limito a destacar que el gusto y la búsqueda de una tradición cultural más amplia que la estrictamente hispánica es un rasgo compartido entre los compañeros de viaje de nuestro poeta. Tal como señala Walsh, «la anglofilia literaria de Gil de Biedma» forma parte de «una tendencia muy significativa de una gran parte de su generación poética: el interés por la literatura foránea, una elección forjada por las circunstancias históricas en una juventud que vivió una separación brutal de sus predecesores poéticos» (2004: 17). Efectivamente, los poetas de la llamada «Generación del medio siglo», al sentirse «desheredados» en la posguerra «con respecto a la herencia cultural de los vencedores» (Lanz, 2009: 31), no dudan en extender sus miradas a otras fronteras para buscar nuevas herencias literarias que les puedan ser de ayuda.

Las memorias de Carlos Barral nos permiten echar un vistazo al ambiente literario dentro del círculo de amigos de Gil de Biedma. Tal como el poeta exclama en carta a Luis García Montero al ojear las páginas de *Diario de Metropolitano* de Barral: «¡Qué remoto el mundo y el ambiente de amistades literarias que ahí se refleja!» (2010b: 444-445). En los años cincuenta, las noches de los martes son destinadas a la tertulia intelectual cuando todos están «en la etapa en la que los proyectos y los modos literarios se inventan contándolos» (Barral, 2016: 389). Durante ese período, que Gil de Biedma describe como el de «la felicidad vicaria» (2016: 389), los poetas descubren nuevas tendencias y autores desconocidos (Barral, 2016: 391):

Jaime y yo imponíamos a veces fastidiosas discusiones sobre minucias estilísticas o sobre procedimientos expresivos que reclamaban ejemplos y podían terminar en extensas lecturas comentadas. Por esa u otra vía parecida, se descubrieron a muchos, poetas mal conocidos, extravagantes o raros, que yacían sin leer en mi biblioteca.

Años más tarde, Barral y Gil de Biedma inventan «unos encuentros obligatorios a los que llamábamos “cenas de punto y comas”» celebrados periódicamente (Barral, 2016: 806):

Se trataba de hablar seriamente de literatura y nada más que de literatura, con prohibición expresa de hablar de literatos y de hacer juicios de valor sobre novedades y descubrimientos del presente. Eran unas cenas de diálogo ilustrado y dieciochesco que servían sobre todo para estimular ideas, confesarnos proyectos y, como diría el mismo Jaime, para hablar en abstracto de la vida.

Además, no se trataba solo de temas poéticos en particular, sino también del ámbito cultural de los años cincuenta y sesenta en general. Cabe recordar que cuando se publica *Función de la poesía y función de la crítica* en 1955, esta obra fundamental de T. S. Eliot traducida por Gil de Biedma recibe un acogida entusiasmada. Cuando el libro salió a la venta, alguien apostó con Carlos Barral a que no se superarían los 500 ejemplares en el primer año. Barral imaginó que perdería, pero no fue así. Tal como comenta el editor, «un sector noble de la capa cultivada del país estaba realmente sediento de información literaria, deseoso de salir del ghetto virtuoso y ciego de la ñoñería nacional. Y nuestras modestas siembras empezaban a germinar» (2016: 451).

En resumen, la pasión de Gil de Biedma por recibir la influencia de la literatura anglosajona coincide, por un lado, con la necesidad de maduración de su propia poesía —nos recuerda lo que escribe Luis Cernuda en «Historial de un libro» sobre la influencia anticipada de la misma tradición: «Creo que fue Pascual quien escribió: “No me buscarías si no me hubieras encontrado”, y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue

porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto» (2003a: 645)—, y, por otro lado, coincide con su afán de formar parte del ambiente general de su generación que requiere poner el gusto y la vista en una tradición cultural más amplia que la estrictamente hispánica.

LEER A AUDEN

En la cronología elaborada por Shirley Mangini —que según Andrew Walsh contó con la colaboración del propio Gil de Biedma— su primera lectura de Auden nos sitúa en el año 1953, durante su estancia en Oxford. Nada más llegar a la universidad inglesa, que también consistió para Auden como antiguo alumno en un santuario, Gil de Biedma descubre la poesía inglesa a través de *The Faber Book of Modern Verse* (ed. de 1936). Esta antología editada por Michael Roberts despierta una gran pasión en nuestro poeta que le va a acompañar toda la vida. Gil de Biedma la valora como «la mejor introducción a la poesía en lengua inglesa del primer tercio de este siglo» (2010a: 1045). Los nueve poemas de Auden incluidos en la antología son: «Prologue», «“Watch any day”», «“On Sunday walks”», «“Taller to-day, we remember”», «“Consider this and in our time”», «“Sir, no man’s enemy”», «“Our hunting fathers”», «A Bride in the 30’s» y «Epilogue from “The Orators”» (1936: 274-286). Sus temas varían desde la mala conciencia como hijos de guerra (en el caso de «“Sir, no man’s enemy”», «“Our hunting fathers”»), la situación humana en la época presente («“Consider this and in our time”») o la experiencia individual en un momento concreto («“On Sunday walks”»), hasta el sentimiento y el deseo homoerótico («A Bride in the 30’s»). El lenguaje que utiliza es sencillo y renovado, cargado de emoción y experiencia personal. En retrospectiva, no es de extrañar que Gil de Biedma se sienta atraído a la poesía de Auden desde el primer momento. Estos poemas de su primera lectura de Auden

le enseñan a nuestro poeta un camino menos transitado que los poemas de su propia tradición y le resultan esenciales en el desarrollo tanto técnico como mental de su poesía.

A partir de los nueve poemas de la antología de Roberts, Gil de Biedma profundiza en sus primeros contactos con la poesía de Auden en el mismo año con *Collected Shorter Poems 1930-1944*, una recopilación publicada en 1950 que no solo reúne sus poemas más representativos hasta entonces sino que también lleva una nota introductoria. En ella, Auden habla de la perspectiva más bien moral de un poeta que está revisando (y re-valorando) su propia obra (2007: xxix):

In the eyes of every author, I fancy, his own past work falls into four classes. First, the pure rubbish which he regrets ever having conceived; second —for him the most painful— the good ideas which his incompetence or impatience prevented from coming to much; third, the pieces he has nothing against except their lack of importance; these must inevitably form the bulk of any collection since, were he to limit it to the fourth class alone, to those poems for which he is honestly grateful, his volume would be too depressingly slim.

La reflexión honesta de esta nota sin duda debió interesar a Gil de Biedma, que valora mucho la actitud moral de un poeta con respeto a su propia obra. Cabe recordar su particular aprecio de Cernuda por la capacidad de ruborizarse que manifiesta el poeta sevillano en «Historial de un libro» al repasar cierta parte de su obra relacionada con un episodio de su vida (2010a: 548):

Confieso que me resulta difícil imaginar a cualquier otro poeta del 27, y, si me apuran, a muchos poetas españoles, sintiendo rubor y humillación al recordar, mediante la lectura de los propios versos, la experiencia de la cual se originaron; entre otras cosas, es verdad, porque son pocos los españoles adultos capaces de ruborizarse.

En los tres años siguientes, desde 1954 hasta 1956, Gil de Biedma sigue leyendo con pasión las obras de Auden publicadas antes de su primer encuentro con el maestro inglés. Destaca el libro *For the Time Being*, publicado en el Reino Unido en 1945, formando por dos composiciones extensas: *For the Time Being: A Christmas Oratorio* y *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest*. Ambos poemas figuran luego en las obras de Gil de Biedma. En «De ahora en adelante» (2010a: 132), escrito en 1957, nuestro poeta cita directamente el nombre de Auden con unas palabras («Irregular verbs to learn») tomadas de la última sección de *For the Time Being: A Christmas Oratorio*:

Cada mañana
trae, como dice Auden, verbos irregulares
que es preciso aprender, o decisiones
penosas y que aguardan examen.

En cuanto a *The Sea and the Mirror*, se convierte en un texto fundamental para Gil de Biedma. La interpretación que realiza Auden sobre Próspero y Calibán fascina a nuestro poeta, y el poema extenso va ocupando un protagonismo cada vez mayor tanto en la carrera poética y crítica como en la vida de Gil de Biedma. Voy a hacer un estudio detenido de este tema en el capítulo cuarto. Solo cabe hacer notar aquí que la primera mención de este poema de Auden en la obra de Gil de Biedma aparece en su diario de 1956, cuando es todavía un aprendiz de poeta; y la última, en la nota autobiográfica de 1982, el año que publica la poesía completa y deja de ser poeta en definitiva. Es decir, *The Sea and the Mirror* le acompaña por toda su vida literaria.

En aquella época, no solo está entusiasmado con la poesía de Auden sino también lee con pasión los estudios que otros hacen sobre Auden y su obra. Cita en la tercera parte del diario de 1956 lo que escribe el crítico y sociólogo inglés en su primer libro *W. H. Auden: An Introductory Essay*: «De muchos episodios yo diría lo que Richard Hoggart a propósito del

monólogo de Sebastián en *The Sea and the Mirror*. “It is a feat roughly comparable to explaining differential calculus whilst riding a bicycle backwards – and just as unnecessary”» (2015: 294 y n.).

Desde el año 1958, Gil de Biedma está atento a la publicación de las nuevas obras de Auden, especialmente la de los ensayos críticos. Casi nunca tarda más de un año para obtener y leer el libro más reciente de Auden, que en muchas ocasiones nuestro poeta llega a citar o parafrasear en su propia creación (y de ahí nuestra deducción de su cronología de lectura). En 1958, lee *Making, Knowing and Judging*, la lección inaugural de Auden como titular de la cátedra de Poesía en la Universidad de Oxford, publicada justamente el año anterior. Este ensayo es uno de los favoritos de Gil de Biedma entre las obras críticas del inglés. Efectivamente, la primera referencia a Auden en sus propios ensayos críticos nos lleva a este discurso. En *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, empezado en 1956 y publicado en 1960, el poeta barcelonés subraya que, según su conocimiento, *Making, Knowing and Judging* ofrece una de las «dos excelentes descripciones» del fenómeno de la evolución de los gustos poéticos en la adolescencia y de la primera fase de imitación (2010a: 557 y n.). También podemos relacionar la idea expresada en el poema meta-poético de «El juego de hacer versos», compuesto en 1962, con su lectura de este ensayo de Auden. Hasta el año 1984, Gil de Biedma sigue buscando aportaciones en la observación que Auden hace en *Making, Knowing and Judging* cuando escribe «La imitación como mediación, o de mi edad media» (2010a: 1063-1081), uno de sus últimos ensayos.

Cuando Gil de Biedma publica su primer poemario *Compañeros de viaje* en 1959, la tercera parte está encabezada por una cita proveniente de «Spain», un poema de Auden incluido en *Collected Shorter Poems 1930-1944*:

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.

Esta cita extensa ha sido reducida a solo el primer verso cuando nuestro poeta recopila el poemario en su poesía completa en 1982. De esta manera, desaparecen tanto la alusión directa a España como la expresión quizá demasiado emocional sobre la situación de la guerra. Lo que se queda nos parece más una afirmación moral que social, un cambio correspondiente con su poética en las diferentes etapas. Curiosamente, Auden rechaza este poema, junto con algunos otros muy conocidos de su juventud como «September 1, 1939», cuando prepara *Collected Shorter Poems 1927-1957* en el verano de 1965 (Mendelson, 2007: xxii), y lo hace con la justificación de que son poemas «dishonest» que manifiestan sentimientos o creencias que el poeta no se siente personalmente (Auden, 2007: xxix-xxx):

Some poems which I wrote and, unfortunately, published, I
have thrown out because they were dishonest, or bad-mannered, or
boring. A dishonest poem is one which expresses, no matter how well,
feelings or beliefs which its author never felt or entertained.

En 1982, cuando Gil de Biedma acorta la cita, es muy probable que haya leído este prólogo porque allí Auden reescribe una frase de Valéry: «A poem is never finished; it is only abandoned» (2007: xxx), siendo más larga la versión original del poeta francés: «Une œuvre n'est jamais achevée que par quelque accident comme la fatigue, le consentement, l'obligation de livrer ou la mort, car une œuvre, du côté de celui, ou de ce qui la fait, n'est qu'un état d'une suite de transformations intérieures» (Valéry, 1962: 305). En una entrevista fechada en 1983, Gil de Biedma hace referencia a la misma cita de Valéry para explicar su condición como poeta de obra breve traduciendo palabra a palabra la paráfrasis de Auden (2010a: 1280):

Basándonos en las palabras de Valéry de que «un poema nunca se acaba, un poema se abandona», pero como todos los abandonos, a partir de cierto tiempo, no se debe volver al poema. Todo poema nace en un momento dado de tu vida y de la historia que te circunda.

No sabemos si la opinión de Auden afecta —y si es así hasta qué punto lo hace— a la decisión de conservar solo el primer verso en el epígrafe. En cualquier caso, es evidente que, además de las ideas sobre hacer versos, los dos poetas comparten una misma actitud de la constante renovación de las intenciones poéticas.

En 1963 se publica *The Dyer's Hand and Other Essays* en el Reino Unido por Faber & Faber. El año siguiente Gil de Biedma publica en *Don* el ensayo «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?» (2010a: 669-673), en el que ofrece una cita casi palabra por palabra del sueño del Edén que Auden expresa en «Reading», uno de los artículos incluidos en *The Dyer's Hand*. Años más tarde, cuando se publica *El pie de la letra*, los ensayos reunidos de Gil de Biedma, el pórtico del libro lleva una cita de «Reading» sobre el parentesco entre las opiniones críticas de un escritor y su práctica de la vocación creativa. En 1973, el año en el que fallece Auden, se publica *Forewords and Afterwords*. Como en el caso anterior, Gil de Biedma lo lee en 1974 y ya aparecen citas (con su propia interpretación) de «Shakespeare's Sonnets», uno de los artículos del nuevo libro de crítica, en su ensayo «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje» (2010a: 767-790) publicado en el mismo año. De hecho, el comentario brillante sobre la obra de Juan Gil-Albert resulta muy audeniano por las abundantes referencias a las palabras y las ideas de Auden tanto el poema *The Sea and the Mirror* como los ensayos «Shakespeare's Sonnets» (*Forewords and Afterwords*) y «The Poet and the City» (*The Dyer's Hand and Other Essays*). Gil de Biedma vuelve a citar este último, también uno de sus favoritos, diez años más tarde en el prólogo a la traducción catalana de los *Four Quartets*, destacando la idea de que «el héroe propio de la literatura moderna es la

persona privada» (2010a: 1048). Tal como señala Andreu Jaume, en la nota de edición a pie de página del diario de nuestro poeta, *The Dyer's Hand and Other Essays* ha sido «muy importante en su etapa de madurez creativa» (2015: 138n).

En los últimos diez años de su vida, cuando ya deja de ser poeta, Gil de Biedma se muestra más tranquilo al recordar y valorar la influencia de Auden en varias entrevistas realizadas a lo largo de los años. En estas conversaciones, sigue citando a su maestro inglés con una naturalidad que demuestra otra vez su gran familiaridad con su obra. Parece que la influencia de Auden está tan entrada en sus venas que, en ocasiones, le surgen palabras del poeta inglés con una facilidad admirable. De hecho, es un rasgo llamativo que también nos ofrecen las entradas de su diario, en las que se acuerda de unas frases de Auden en situaciones cotidianas, casi triviales, que sin embargo resultan muy pertinentes. En el diario del 14 de abril de 1964, cita las palabras de Calibán en su discurso en *The Sea and the Mirror* para describir su estado de euforia: «Una verdadera cura de disipación, la realización de ese imposible ideal de felicidad inmediata que, según Auden, duerme en el interior de todo animal humano: *getting drunk before noon and jumping naked from bed to bed*» (2015: 541). Seis meses después, en el diario del 21 de octubre del mismo año, coge prestado el comentario que Auden hace sobre un poema suyo de juventud para describir la sensación que le produce el estreno de una película: «Ido anoche con Esther y Jorge Argenté al estreno de *América, América*, de Kazan, *a fair notion fatally injured*, como diría Auden» (2015: 553).

Así pues, la lectura de Auden por Gil de Biedma demuestra las siguientes características:

① Exhaustiva. Desde el primer encuentro en 1953, Gil de Biedma absorbe casi la totalidad del corpus literario de Auden, tanto la poesía como la obra crítica, tanto los *light verses* como las composiciones extensas. Lo exhaustivo de su lectura le da un conocimiento

de la tradición que representa Auden haciendo que la influencia llegue más adentro de su propia poética.

② Pionera. A partir de 1958, Gil de Biedma sigue la publicación de los nuevos libros de Auden con un afán constante. Tanto su gran capacidad en la lengua inglesa como los contactos editoriales que establece gracias a la amistad con Carlos Barral y a su propia intervención en el mundo editorial le facilitan el acceso oportuno a las obras de Auden publicadas en el Reino Unido. Considerando la tardía traducción de Auden al español*, Gil de Biedma es sin duda un pionero en la recepción y canonización de Auden en el ámbito literario hispánico.

③ Asimilada. A lo largo de la lectura de Auden, Gil de Biedma está pensando en lo que puede hacer con su propia composición. Tal como confiesa nuestro poeta en una entrevista en 1979, puede aprender más de Auden, ya que está mejor formado cuando empieza la lectura del poeta inglés (2010a: 1237). Está constantemente leyendo, aprendiendo y ajustando el marco de su poesía. Conocer la obra y el pensamiento de Auden le parece un paso esencial en su aproximación a la tradición poética anglosajona que tanto admira y, desde luego, en su intento de crear una poesía posmoderna en el canon literario español, como voy a demostrar a lo largo de esta tesis.

TRADUCIR A AUDEN

En el prólogo a la traducción catalana de los *Four Quartets* realizada por Àlex Susanna, Gil de Biedma manifiesta su alta valoración del oficio de traducir poesía (2010a: 1045):

En cualquier caso, traducir poemas es una práctica ni más ni menos gratuita que escribirlos, casi igual de antigua, modestamente

* Hasta 1990, el año en que murió Gil de Biedma, solo se habían publicado tres libros de Auden en España: *La mano del teñidor y otros ensayos* (1974). Trad. de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Barcelona: Editores Barral.; *Poemas escogidos* (1981). Trad. de Antonio Resines. Madrid: Visor.; *Doce poemas. Twelve songs* (1987). Trad. de Juan V. Martínez Luciano. Introd. de Ana Gimeno Sanz. Valencia: Quervo Poesía n.º 15.

afín. Porque traducir poemas también es un juego de envite y azar en que maestría, astuta paciencia, talento para descartarse y buena suerte intervienen a cada ocasión en proporciones cambiantes e imprevisibles.

En efecto, además de ser un gran lector de poesía, nuestro poeta es también un traductor espléndido. Disfruta de la sutileza del juego de la traducción, cuando uno ajusta las palabras y el tono una y otra vez para llegar a la formulación satisfecha. Le parece fascinante el reto de transformar los estilos de un idioma al otro. En la carta a Dario Puccini (hispanista italiano muy cercano a la Escuela de Barcelona), fechada el 18 de marzo de 1958, en Manila, Gil de Biedma habla de su preferencia por traducir de «una lengua lejana» al comentar la traducción que el italiano hace de «Piazza del Popolo» (carta perteneciente al archivo de Dario Puccini, cit. en Bonet, 2017: 6):

Tu traducción me ha gustado mucho. Español e italiano son dos lenguas tan asombrosamente próximas que resulta una curiosa experiencia ver el paso de un poema de una a otra: tiene algo de fenómeno natural —aunque no sé si te ocurrirá a ti como a mí, que prefiero traducir de una lengua lejana que de una próxima: el cambio de sensibilidad, sintaxis y valores idiomáticos es tan grande que, aunque la operación resulte siempre algo violento, es sin duda más fácil—.

De manera inmediata, podemos percibir el afán que tiene Gil de Biedma por realizar esa violenta operación que es para él traducir desde un idioma muy diferente al español, que necesita de un «cambio de sensibilidad, sintaxis y valores idiomáticos» grande. En este sentido, la poesía en inglés le despierta una pasión natural. Nuestro poeta siempre es especialmente consciente de la diferencia lingüística entre el inglés y el español. Los ve como dos idiomas muy distintos, «lejanos», podemos decir, por lo menos más lejanos que el inglés y el catalán, tal como lo sugiere en el prólogo a los *Four Quartets* (2010a: 1060-1061).

Que sepamos, el primer intento de Gil de Biedma por traducir poesía es la traducción de *The Sea and the Mirror* de Auden. Según la nota al pie de la introducción de James Valender a la obra completa de Gil de Biedma, el propio poeta confirmó a Luis García Montero —cuando este último estaba preparando su edición de *Diario de Metropolitano* de Carlos Barral— que había terminado la traducción de *The Sea and the Mirror* en el enero de 1955. Aunque este trabajo juvenil nunca llega a publicarse, el proceso de la traducción le sirve a Gil de Biedma para profundizar en su lectura del poema, que siempre guarda como favorito a lo largo de su vida. Como señalaré más adelante en el cuarto capítulo, es la obra de Auden más veces citada por el poeta barcelonés y su influencia sobrepasa el ámbito literario.

El año de 1960 es un punto culminante en la trayectoria de Gil de Biedma como traductor de poemas. Llega a realizar la traducción de cinco poemas ingleses sobre la Guerra Civil: «Spain», de Auden, «Regum Ultima Ratio», de Spender, «Remembering Spain», de MacNeice, «To Margot Heinemann», de John Cornford, «Hero-International Brigade» de Langston Hughes (Gil de Biedma, 2015: 426-427; Puccini, 1967: 337-359) y otros cinco poemas del mismo grupo poético de los años treinta: «Musée des Beaux Arts», de Auden, «I Think Continually», de Spender, «Snow», «Provence» y «Prayer before Birth», de MacNeice (Valender, 2010: 63). Los primeros cinco poemas de la Guerra son traducciones encargadas como contribución a la antología *Romancero de la resistencia española (1936-1965)* de Dario Puccini. Lo que más nos interesan son los otros cinco poemas que traduce motivado por el gusto, que nos parecen una selección más acorde con sus ideas poéticas de aquel entonces. No nos extraña que el año coincida con la plena composición de su segundo poemario, *Moralidades*, que el propio poeta define como «un experimento deliberado de imitación» (2010a: 1240). Hacia el final de su composición de *Compañeros de viaje*, Gil de Biedma ya está forjando el lenguaje y el estilo que van a dominar el siguiente poemario. Le interesan temas como el escenario metropolitano, el retrato de una experiencia concreta y la

matización de una psicología personal. Pretende configurar un lenguaje periodístico y coloquial. Presta atención al ritmo de cada verso que define el efecto total del poema. El estilo narrativo de los poemas también le fascina.

En la última lectura pública que hace en la Residencia de Estudiantes en el invierno de 1988, explicando «Provence», uno de los poemas ingleses que traduce en 1960, Gil de Biedma dice que «es una obra maestra que uno puede coger y trabajar con ella» (2010a: 1098), una calificación que demuestra su actitud para traducir poesía, para aprender e imitar, que ve adecuada también para el resto de los poemas que traduce nuestro poeta para ser incluidos en la *Antología de poetas ingleses modernos*, editada por Dámaso Alonso.

En 1963, Gil de Biedma hace una versión en romance de «“At last the secret is out”» de Auden. Anota en el diario el 16 de noviembre: «El domingo último, intentando engañar a la vez mi pereza y mi vocación de trabajo, me encontré poniendo en castellano mi viejo poema favorito, “At last the secret is out...”» (2015: 528). Años más tarde en 1987, en la entrevista de Carme Riera y Miguel Munárriz, nuestro poeta comenta que el motivo de transformar este poema de Auden en romance español es para «afianzarme la mano en las enumeraciones» (2010a: 1315) con vista a la cuarta estrofa de «Pandémica y celeste». La traducción le provoca satisfacción hasta el punto de que decide incorporarla a *Moralidades* bajo el título de «Auden’s “At last the secret is out”».

El poema original de Auden pertenece a una serie de doce canciones. El lenguaje es coloquial y el tono ligero. El poeta inglés utiliza los símbolos más frecuentes de la vida inglesa para conseguir el efecto de una canción popular. Sin embargo, algunos escenarios le parecen desconocidos al público español, tanto que si Gil de Biedma los tradujera literalmente, el efecto del poema les resultaría exótico en lugar de cotidiano, algo que les podría impedir una conexión inmediata con el temperamento exacto del poema original. De ahí vienen los cambios que hace nuestro poeta para preservar mejor «la esencia del

poema» (Walsh, 2004: 230). Su tratamiento de los referentes culturales demasiado anglosajones es buscar las expresiones equivalentes en el ámbito español. La costumbre de contar chismes tomando té («over the tea-cups») se convierte en intercambiar cuentecillos «en los Cafés de la plaza». El escenario típico de la vida ociosa inglesa de jugar «the croquet matches in summer» es sustituido por una referencia más universal de «las partidas de naipe». En el verso donde Auden cita el refrán inglés de «still water run deep», Gil de Biedma utiliza un dicho español para traducirlo como «Que la cabra tira al monte». De esta manera nuestro poeta resuelve el problema que propone Auden sobre la traducción de poesía (1976: viii):

To the degree, therefore, that a poem is the product of a certain culture, it is difficult to translate it into the terms of another culture, but to the degree that it is the expression of a unique human being, it is as easy, or as difficult, for a person from an alien culture to appreciate as for one of the cultural group to which the poet happens to belong.

Esta estrategia de priorizar el efecto total y la esencia del poema nos recuerda lo que escribe acerca del arte de traducir en el prólogo a su propia traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot. Gil de Biedma revela algunas observaciones con respecto a su trabajo como traductor (2010a: 510):

Como todo traductor, empecé mi tarea decidido a guardar una fidelidad literal al texto extranjero para advertir muy pronto que la traducción literal es a menudo la más infiel, porque conceptos equivalentes poseen en cada lengua un valor idiomático distinto; no queda otros remedio que apartarse de la letra. Si traducir es siempre traicionar, mejor traicionar a conciencia y con toda la ciencia de que uno sea capaz.

Partiendo del adagio Toscano de «Traduttori, traditori», nuestro poeta desarrolla su idea sobre la traducción que corresponde con la teoría de la equivalencia dinámica propuesta por

Eugene A. Nida, el conocido lingüístico norteamericano. El núcleo de la teoría de Nida consiste en tratar de reconstruir en la traducción en el idioma destinatario el mismo efecto que despierta el texto original para los lectores nativos sin preocuparse demasiado por mantener la fidelidad literal, reconciliando las dos tendencias señaladas por Walter Benjamin como «tradicionalmente opuestas» en la traducción: la fidelidad y la libertad (1985: 79). Como bien resume Walsh, la traducción de Gil de Biedma de «“At last the secret is out”» es una demostración de «su concepto particular y lúcido de la práctica traductora» (2004: 230-231). En el mismo sentido, opina Mangini que en la traducción libre de este poema «se logra una asombrosa fidelidad al tono del original» (1992: 64).

En fin, aunque las traducciones que Gil de Biedma hizo de Auden no son muchas, los intentos nos señalan claramente sus motivos, criterios e ideas sobre la traducción poética:

① Traducir como profundización de la lectura: *The Sea and the Mirror*.

② Traducir como parte del proceso de imitación en el desarrollo poético personal: «Musée des Beaux Arts».

③ Traducir como ejercicio de una técnica concreta para su propia composición poética: «“At last the secret is out”».

En cualquier caso, veo adecuado tomar prestado el comentario que Emilio Barón hace sobre el papel de traductor de Luis Cernuda, y aplicarlo a nuestro poeta: traducir poesía ha sido también «un medio privilegiado de penetrar aún más en aquellos poetas que, sucesivamente, despertaron en él admiración y reconocimiento», una labor motivada por el gusto que constituye «el mejor homenaje que un poeta puede rendir a otro» (1998: 103). Además, cabe notar que la traducción de Auden, así como la lectura, son *cursos* que toma Gil de Biedma para cumplir su formación autodidáctica para ser un poeta mejor. Considerando que el primer libro de poemas de Auden en español no llega hasta los *Poemas escogidos* de

1981, y que la primera traducción española de *The Sea and the Mirror* se publica en 1996, se puede decir que nuestro poeta se siente pionero no solo como lector sino también como traductor en la recepción de Auden en el mundo español.

PRIMERA PARTE: EL JUEGO DE HACER VERSOS

CAPÍTULO I. EL VERBO HECHO TANGO: LA DICCIÓN

*Were not our fate by verbal chance expressed,
As rustics in a ring-dance pantomime
The Knight at some lone cross-roads of his quest?*

— W. H. Auden, «Words»

En el ensayo dedicado a Auden, Joseph Brodsky subraya que «los poetas nos cuentan la historia entera: no solo a partir de sus experiencias prácticas y sentimientos, sino también —y se trata de lo más pertinente para nosotros— desde el punto de vista del propio lenguaje, de las palabras que al final eligen» (2006: 334). La metodología del formalismo norteamericano (o *New criticism*) también propone que el análisis del efecto total de un texto poético empieza por un estudio de las formas de elocución que adopta el poeta, puesto que «los conflictos o las tensiones nacen de la mismísima naturaleza de la dicción poética» (Bressler, 2006: 62). Pues, de allí comenzamos el estudio de la poética de Gil de Biedma y su parentesco con Auden.

Al hablar del lenguaje del poeta barcelonés, una de las características de su dicción que los estudiosos destacan con más frecuencia es, sin duda, el coloquialismo (véase Jiménez, 1972: 210; Alfaya, 1981: 8; Giménez-Frontín, 1982: 60; Munárriz, 1990: 29, Cañas, 1992: 13 y 19; García-Posada, 1996: 21; Romano, 2003: 206 y 211; Carnero, 2008: 15, entre otros). Sin embargo, los esfuerzos que Gil de Biedma pone en la estilización de su dicción exceden a la conclusión general del coloquialismo. La dicción de nuestro poeta no es completamente igual que la tendencia coloquialista de la poesía social de la posguerra española. En mi opinión, la faceta más destacada de su estrategia verbal es el equilibrio de voz que mantiene con maestría. Como nos hace notar Luis Antonio de Villena en su presentación de Gil de

Biedma en 1976, la singularidad de su poesía, cuyas dos líneas fundamentales son «la personalización de lo social, y la colectivización de lo personal» (2006: 103), destaca en «el difícil equilibrio de la voz» (2006: 109). Es el equilibrio entre el tono lúdico y el tema serio, entre la voz educada (casi culta a veces) y las palabras de la vida moderna cotidiana, entre el sentimiento personal y la voz imparcial del periodista. En continuación, investigaré la poética que sigue Gil de Biedma en este aspecto así como las determinadas formas de elocución y los medios que utiliza en la estilización del lenguaje.

EL ARTE DEL HABLA COLOQUIAL Y EL «MIDDLE STYLE»

En su búsqueda de un tono justo y equilibrado, la influencia de la tradición poética inglesa, sobre todo, de Auden, es muy obvia en Gil de Biedma. Señalan Jordi Gracia y Domingo Ródenas en la *Historia de la literatura española* que Gil de Biedma trasciende el coloquialismo realista de la poesía española de la época «a través de la invención de un hablante poético cuyo modelo se encuentra en la poesía inglesa» (2011: 483). También propone Rovira que la estética de la dicción de Gil de Biedma proviene de «un replanteamiento personal de lo que ha de ser la lengua poética» (2005: 144). Es lo que el poeta mismo destaca como la resonancia anglosajona en su poesía (2010a: 1187):

Concebirlo, fundamentalmente, como algo cuyo sentido poético no existe a priori, sino a posteriori. De entrada, el tema del poema no es poético; es poético el resultado, mientras que en la poesía de lenguas romances, en la italiana o la española o la francesa, hay una cierta tendencia a partir de imágenes, de palabras, de ideas o de temas, que se consideran, a priori, poéticos.

La forma inglesa de concebir la poesía lleva a Gil de Biedma a poner más atención en el resultado, que es el efecto intencionado. No se trata de escoger palabras o temas, sino de decidir una actitud verbal para cada poema, que es «mucho más que una selección de

palabras» (2010a: 1234), porque «si la actitud verbal no es justa, las palabras tampoco lo serán, estarán fuera de tono» (2010a: 1234). Según él, el tono consiste en «la expresión directa de la actitud verbal» y define «una gran parte del sentido de la poesía» (2010a:1234).

Desde el punto de vista lingüístico, Pérez-Salazar afirma que hay formas muy variadas de manifestar las actitudes del hablante —que son «los tipos de interacción que impone respecto del oyente o sus juicios sobre el mensaje»—, como la entonación, el modo verbal, determinados adverbios y locuciones, entre otras (2013: 201). Gil de Biedma presta mucha atención a «la modulación de las actitudes verbales» (2010a: 1233) en los versos, que contribuye a «casi toda la fuerza poética» (2010a: 1234). En la carta a José Ángel Valente del 30 de noviembre de 1959, Gil de Biedma describe las ideas vagas sobre lo que quiere hacer con *Moralidades*, donde concluye que «para ello necesito adoptar un tono y una actitud bien definidos, pero que al mismo tiempo permitan una gran variación» (2010b: 209). Efectivamente, encontramos en los diarios que el poeta está constantemente revisando si el tono es el justo al componer los versos, especialmente durante la escritura de *Moralidades*. En 1961, durante el proceso de escritura de «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», se da cuenta de que ha avanzado en falso: «un error de enfoque (actitud y tono) de unas proporciones descomunales; jamás me había ocurrido ir tan lejos por un camino equivocado» (2015: 456). Todo esto demuestra el esfuerzo del poeta para encontrar y depurar el tono bien definido.

Juan Ferraté, a propósito de la poesía de Gil de Biedma, nos lleva a comprender mejor lo que significa el tono que mencionamos aquí:

El tono justo es el tono que corresponde exactamente a lo que pretende expresar el poeta. Es un tono variable, adaptado en cada caso a la experiencia peculiar, la situación específica, la actitud personal, la voz del individuo que nos habla o se habla a sí mismo o les habla a otro o a otros en el poema.

(1994: 185-186)

[E]l tono no se adopta sino que se asume, no se elige, sino que se acepta y se da tal como lo dicte la propia situación efectiva.

(1994: 189)

Teniendo en la mente esta idea de que «lo poético es el resultado», Gil de Biedma adopta el coloquialismo para contribuir a la creación de un efecto final en los poemas, que es un tono lúdico, irónico y divertido. Como confiesa el poeta, la expresión coloquial le divierte más y le parece «un material menos explotado y con más posibilidades» (2010a: 1185). Es una decisión orientada al resultado esperado, y esto determina el uso de «una retórica de habla coloquial que se opone al patetismo de los poetas sociales» (Dirscherl, 1989: 1722). A diferencia de los poetas españoles que escriben en «un falso idioma compuesto», Gil de Biedma se mantiene «fiel a su propio idioma» formado por las palabras de familia, de la calle o de los libros, «cada una de ellas perfectamente identificada en su origen y en su función, y por lo tanto, ajustada en cada caso a un tono determinado y representativo del mismo» (Ferraté, 1994: 217). Empleando las palabras de Rovira, a nuestro poeta «[l]e importa más, en fin, la fidelidad a su lenguaje que la fidelidad al lenguaje literario» (2005: 20).

En el último verso de «Arte poética», Gil de Biedma expresa la forma ideal de su lenguaje poético: «Palabras de familia gastadas tibiamente» (2010a: 113). Lo que procura utilizar no es el lenguaje hablado de cualquiera, sino el que corresponde a su propia clase social. Describe Juan Ferraté en cuanto al ambiente familiar de Gil de Biedma (1994: 14):

Procedía de una familia en la que imperaban las buenas maneras, y no tenía empacho en subrayarlo. Usaba con gran destreza y notable soltura su castellano materno, y no le importaba humillar a este propósito a quienes no habían recibido una idéntica herencia de «palabras de familia».

Desde la tradición familiar de Gil de Biedma, el uso del lenguaje suele estar destinado al entretenimiento. Como confiesa el poeta, «de cuando era chico y adolescente, recuerdo que en mi casa se hablaba mucho y bien, se hablaba para entretener y de una manera deliberada, para producir un efecto estético» (2010a: 1290). En su opinión, utilizar el lenguaje, aun para hablar, requiere «una finalidad estética»: «Hay que tener gracia y deliberación en el efecto a producir, es decir, arte» (2010a: 1327). La diversidad entre el lenguaje hablado y el lenguaje poético no le parece cómodo porque «la lengua poética, sea coloquial o muy elaborada, es siempre una estilización» (2010a: 1233). En otras palabras, existe un proceso consciente de crear «una lengua que finge ser coloquial» (Jaume, 2010: 26).

Gil de Biedma revela que el hecho de que su poesía se base en la palabra coloquial se debe «a la influencia de la poesía inglesa, en la que el tono, la actitud y las palabras coloquiales son mucho más frecuentes que en la poesía en castellano» (2010a: 1233). Crea en su poesía una «simulación del habla coloquial» (Cañas, 1992: 19) para reflejar «la lengua real de la burguesía cultivada» (Ferraté, 1994: 217) y convertir esta lengua en «instrumento infalible para dar forma a cualquier experiencia» (Jaume, 2010: 26). Esto encaja perfectamente en el «middle style» de la retórica poética anglosajona.

En la retórica clásica, Cicerón divide el estilo de alocución en tres niveles: *Grand*, *Middle*, y *Simple* (*Orator*, 21; cit. en Vickers, 1989: 74). Según su definición, «[t]he Middle style consists of words of a lower, yet not of the lowest and colloquial, class of words» (*Ad Herennium*, 4.8.11; cit. en Vickers, 1989: 74). Además, declara que el «middle style» es el vehículo para deleitar («to delight») a los interlocutores (*Orator*, 21.69f; cit. en Vickers, 1989: 74). En el contexto de la poesía moderna, el «middle style» es un estilo con un uso moderado de figuras que representa el lenguaje de una persona bien educada que prefiere la dicción familiar a la grandiosa o elegante (Partridge, 1976: 285). El coloquialismo es uno de los rasgos más representativos del «middle style» (Deane, 1994: 20), cuyo tono léxico es

«homely» (Partridge, 1976: 292) , que es, a su vez, divertido y cultivado. La recuperación de este estilo en la poesía moderna inglesa se debe, en su mayor parte, a la dedicación de Auden, el hijo de la clase media urbana (Doce, 2010: 137), que también ha visto en este estilo la posibilidad de realizar el efecto deseado en su poesía.

En *New Year Letter*, Auden se imagina sentado en un tribunal esperando al veredicto de su poesía. Escoge nueve poetas antecesores para ser los jueces e indica las razones para nominar cada uno de ellos (2009: 271):

There DRYDEN sits with modest smile,
The master of the middle style,
Conscious CATULLUS who made all
His gutter-language musical,
Black TENNYSON whose talents were
For an articulate despair.

De esta manera, Auden muestra claramente lo que quiere conseguir con su propia poesía (Blair, 1965: 18). La nominación de John Dryden, el poeta laureado de la Restauración inglesa y maestro del «middle style», indica la dirección hacia la cual Auden apunta el estilo de su propia poesía: «neither bombastic and high-flown, nor pedestrian and low-brow» (Wasley, 2011: 97). Desde la publicación del poemario *Another Time* (1940), donde figuran unos de sus poemas ligeros más exitosos, los críticos americanos ya habían incorporado a Auden entre los maestros del «middle style». Como comenta Christopher Nealon, no solo ha legado Auden a los poetas posteriores un «middle style» inteligente, sino también ha revelado la cuestión del estilo y su relación con la historia literaria de la actualidad, que han construido los fundamentos para entender las catástrofes que vive su generación (2011: 69-70).

En efecto, esta tendencia se puede remontar hacia el año 1936, cuando Auden expresa el tipo de poesía que quiere hacer citando a W. B. Yeats: «Personally the kind of poetry I

should like to write but can't is "the thoughts of a wise man in the speech of the common people."» (cit. en Mendelson, 2017: 169). Según el estudio de Partridge, una de las características más destacadas de la voz audeniana consiste en la habla indudablemente bien educada de un intelectual burgués quien, a su vez, prefiere usar jergas cotidianas para evitar «commonplaceness» y conseguir un efecto de verosimilitud (1976: 310). De esta manera, como subraya Jordi Doce, «[el poeta] se convierte ahora en cronista, en una suerte de cruce de informador y moralista capaz de acoger, en su escritura, las ideas e inquietudes de sus convecinos y darles expresión memorable» (2010: 139).

No cabe duda de que Gil de Biedma comparte con Auden el interés de crear un tono lúdico e irónico, y de entretenerse a sí mismo y a los lectores. El resultado de la estilización de dicción que nuestro poeta hace en su poesía es muy parecido al «middle style» que Auden había realizado. En las próximas páginas, voy a analizar los medios más destacados que adopta Gil de Biedma en la dicción y a presentar la coincidencia que tiene con Auden a este respecto. Pretendo presentar mi argumento en tres aspectos: 1) el uso del lenguaje urbano de la vida moderna cotidiana para crear una voz híbrida del poeta que es también cronista; 2) el uso del extranjerismo para crear una voz educada, inteligente, y a veces irónica; 3) el uso de ciertos adverbios matizadores como «casi» o «quizá» para mejor regular con sutileza la actitud expresada en los poemas. A través de los análisis textuales, intento demostrar cómo contribuyen estas estrategias verbales al equilibrio de la voz y la configuración del tono.

EL LENGUAJE URBANO DE LA VIDA MODERNA COTIDIANA

Una de las características que comparten Gil de Biedma y Auden como hombres y poetas es el contexto urbano en el que desarrollaron su vida. James Nolan, el traductor de Gil de Biedma al inglés, afirma en una entrevista que «entre los poetas anglosajones de posguerra, Auden, en particular, ha sido un modelo importante para Gil de Biedma porque

[...] Auden es un gran cosmopolita» (Ballyn, 1995: 168). Efectivamente, Auden suele incorporar en sus poemas «las jergas de la vida moderna» para presentar «la naturaleza mestiza, híbrida, impura, del lenguaje urbano» (Doce, 2010: 138). Las palabras de familia de ambos poetas guardan las cualidades claras de una vida urbana moderna. Ambos viven en «la ciudad cegadora» (Gil de Biedma, 2010a: 106), y cuentan en los poemas sus vidas, «esos actos mínimos / a diario cumplidos en la calle por todos» (Gil de Biedma, 2010a: 145).

Según Gil de Biedma, «un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu» (2010a: 1067). A Auden también le interesa «how a neutral reporter exercises power» (Sanger, 1994: 87) y prefiere un «pose de cronista», a juicio de Brodsky (2006: 265). Añade a sus versos descripciones «periodísticas» (Insausti, 2013: 216) e imita los tonos epistolares, como en el monólogo «Alonso to Ferdinand» en *The Sea and the Mirror* (Partridge, 1976: 281).

Antes de comenzar, merece la pena detenernos en dos poemas citados abajo, que son ejemplos paradigmáticos que representan unos rasgos del lenguaje de ambos poetas. Se trata de «Noche triste de octubre, 1959» (2010a: 160-161) de Gil de Biedma y de «The Unknown Citizen» (1969: 146-147) de Auden.

Noche triste de octubre, 1959*

Definitivamente
parece confirmarse que este invierno
que viene, será duro.

Adelantaron
las lluvias, y el Gobierno,
reunido en consejo de ministros,

* El subrayado es mío.

no se sabe si estudia a estas horas
el subsidio de paro
o el derecho al despido,
o si sencillamente, aislado en un océano,
se limita a esperar que la tormenta pase
y llegue el día, el día en que, por fin,
las cosas dejen de venir mal dadas.

En la noche de octubre,
mientras leo entre líneas el periódico,
me he parado a escuchar el latido
del silencio en mi cuarto, las conversaciones
de los vecinos acostándose,
todos esos rumores
que recobran de pronto una vida
y un significado propio, misterioso.

Y he pensado en los miles de seres humanos,
hombres y mujeres que en este mismo instante,
con el primer escalofrío,
han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones,
por su fatiga anticipada,
por su ansiedad para este invierno,

mientras que afuera llueve.
Por todo el litoral de Cataluña llueve
con verdadera crueldad, con humo y nubes bajas,
ennegreciendo muros,
goteando fábricas, filtrándose
en los talleres mal iluminados.
Y el agua arrastra hacia la mar semillas
incipientes, mezcladas en el barro,
árboles, zapatos cojos, utensilios
abandonados y revuelto todo
con las primeras Letras protestadas.

The Unknown Citizen

(To JS/07/M/378

This Marble Monument Is Erected by the State

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all the reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint,
For in everything he did he served the Greater Community.
Except for the War till the day he retired
He worked in a factory and never got fired,
But satisfied his employers, Fudge Motors Inc.
Yet he wasn't a scab or odd in his views,
For his Union reports that he paid his dues,
(Our report on his Union shows it was sound)
And our Social Psychology workers found
That he was popular with his mates and liked a drink.
The Press are convinced that he bought a paper every day
And that his reactions to advertisements were normal in every way.
Policies taken out in his name prove that he was fully insured,
And his Health-card shows he was once in hospital but left it cured.
Both Producers Research and High-Grade Living declare
He was fully sensible to the advantages of the Instalment Plan
And had everything necessary to the Modern Man,
A phonograph, a radio, a car and a frigidaire.
Our researchers into Public Opinion are content
That he held the proper opinions for the time of year;
When there was peace, he was for peace; when there was war, he went.
He was married and added five children to the population,
Which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation,
And our teachers report that he never interfered with their education.
Was he free? Was he happy? The question is absurd:
Had anything been wrong, we should certainly have heard.

En los dos poemas destacan las expresiones usuales de la redacción periodística («reunido en consejo de ministros», «el subsidio de paro», «el derecho al despido», «Letras

protestadas», «official complaint»), los nombres propios («el Gobierno», «Cataluña», «Fudge Motors Inc», «Eugenist»), los objetos de la vida moderna y urbana («el periódico», «[t]he Press», «advertisements», «car»), y los conceptos surgidos con la sociedad moderna («paro», «Union»). Son medios muy efectivos para llegar a alcanzar el lenguaje que quieren. Lo que «se exige de una carta comercial» (Gil de Biedma, 2010a: 1067) es una dicción urbana y muy de la vida moderna. La imitación del lenguaje de los periódicos les facilita a ambos poetas configurar el tono irónico, especialmente en su tratamiento de los temas políticos y sociales. Como señala Gil de Biedma en su diario durante la composición de «En el nombre de hoy», «el tono de locutor de radio o de periodista» le parece «una posible fórmula de renovación y salida» para «poemas como ése» (2015: 384).

Empezamos por sus esfuerzos para utilizar locuciones habituales del periódico (o *news language*) y de las cartas de comerciales. Gil de Biedma tiene una capacidad óptima para desarrollar poemas sobre sentimientos personales con expresiones que posiblemente utiliza con frecuencia en su trabajo como ejecutivo. Por ejemplo:

las construcciones conocidas, las posibles

consecuencias previstas (que no excluyen
lo peor),

todo el lento dominio de la inteligencia

y sus alternativas decisiones, [...]

(«El miedo sobreviene», 2010a: 141)

Resolución de ser feliz

[...]

Pero más que el propósito de enmienda

dura el dolor del corazón.

(«Resolución», 2010a: 231)

Utiliza en el primer ejemplo unas expresiones neutrales y objetivas para describir la sensación del miedo e incertidumbre. En el segundo, aplica las palabras provenientes de procesos políticos para tratar temas de crisis personal. En ambos casos, crea una tensión especial entre el mundo externo y el interno e insinúa la relación que tiene las crisis individuales con la sociedad moderna. De manera parecida, Auden también utiliza las locuciones (normalmente políticas) del periódico para describir la condición y los problemas cotidianos que afrontan los individuos en la vida moderna. Por ejemplo:

①

The generally accepted view teaches
That there was no excuse,
Though in the light of recent researches
Many would find cause

(«Let History Be My Judge»)

②

Out of the air a voice without a face
Proved by statistics that some cause was just
In tones as dry and level as the place

(«The Shield of Achilles», 1969: 294)

③

Others had found it prudent to withdraw
Before official pressure was applied,

(«The Quest», 1969: 186)

④

Victor looked up at the sunset
As he stood there all alone;
Cried; ‘Are you in Heaven, Father?’
But the sky said ‘Address not known’.

(«Victor», 1969: 115)

Las expresiones formales recuerdan a los informes oficiales cuando los temas que se tratan son sobre la conciencia propia o ideas personales del locutor (los ejemplos ① y ③). El

poeta cuenta la adaptación del destino de una figura mitológica con una locución moderna (ej. ②). Capta la decepción del personaje con una expresión típica e informativa de la industria postal (ej. ④). Auden pretende fingir una voz impersonal y objetiva al tratar de los temas personales e íntimos. De esta manera, el contraste entre la voz y el tema produce un efecto irónico impresionante.

Ya sabemos que tanto los reportajes del periódico como las cartas comerciales son géneros prácticos para dar informaciones. Por ello, son imprescindible los detalles precisos, como la fecha, la hora, la dirección, el lugar, la marca de un objeto, entre otros. Es un rasgo que los poemas de Gil de Biedma y Auden captan con maestría. Ambos incorporan figuras, fechas y nombres propios de lugares y marcas para imitar la escritura de cronista.

«En el nombre de hoy» (2010a: 153) se abre con el «yo» poético indicándonos la fecha, el tiempo y la hora.

En el nombre de hoy, veintiséis
de abril y mil novecientos
cincuenta y nueve, domingo
de nubes con sol, a las tres
—según sentencia del tiempo—
de la tarde en que doy principio
a este ejercicio en pronombre primero
del singular, indicativo,

Auden también nos ofrece ejemplos en los que precisa la fecha o el tiempo:

Johnny, since to-day is
February the twelfth

(«Many Happy Returns», 1969: 208)

Sharp and silent in the
Clear October lighting
Of a Sunday morning

The great city lies;
And I at a window
Looking over water
At the world of Business
With a lover's eyes.

(«Heavy Date», 1969: 151)

Al presentar a un personaje, ambos poetas nos indican el nombre completo y la dirección:

Se llama Pacífico,
Pacífico Ricaport,
de Santa Rita en Pampanga,
en el centro de Luzón
[...]
de la calle de Isaac Peral

(Gil de Biedma, «La novela de un joven pobre», 2010a: 179)

Let me tell you a little story
About Miss Edith Gee;
She lived in Clevedon Terrace
At Number 83.

(Auden, «Miss Gee», 1969: 109)

Además, precisan los nombres de las ciudades, que sin duda reafirman la caracterización urbana de algunos de sus poemas:

Será como en París, que me perdía
hasta dar en alguna encrucijada

(«Al final», 2010a: 117)

sobre todo en las fábricas —Rusia estaba muy lejos
y muy lejos Detroit.

(«Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera»,
2010a: 156)

a la magnífica avenida,
a la famosa capital.
[...]

Ya estamos en Madrid, como quien dice.

(«De aquí a la eternidad», 2010a: 169-170)

Barcelona y Madrid eran algo humillado.

(«Años triunfales», 2010a: 193)

En cuanto a Auden, los nombres de ciudades se presentan principalmente en los poemas sobre otras personas, como París en «Voltaire at Ferney» (1969: 144-145), Múnich en «In Memory of Ernst Toller» (1969: 143-144) o Cambridge y «North London» en «A. E. Housman» (1969: 126).

También encontramos los nombres de calles, plazas o lugares de interés. Por ejemplo:

①

Mi infancia eran recuerdos de una casa
con escuela y despensa y llave en el ropero,
de cuando las familias
acomodadas,
como su nombre indica,
veraneaban infinitamente
en Villa Estefanía o en La Torre
del Mirador

(«Infancia y confesiones», 2010a: 122)

②

Aquí en la Plaza del Pueblo
se oía latir [...]

(«Piazza del Popolo», 2010a: 146)

③

Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,

(«Albada», 2010a: 162)

④

[...] Todavía contemplo,

bajo el Pont Saint-Michel, de la mano, en silencio,
la gran luna de agosto suspensa entre las torres
de Notre-Dame, [...]

(«París, postal del cielo», 2010a: 167)

⑤

En el barrio de Plaka,
junto a Monastiraki,
una calle vulgar con muchas tiendas.

(«La calle Pandrossou», 2010a: 243)

En algunas ocasiones, Gil de Biedma escoge lugares de su ciudad natal (los ejemplos ① y ③) para crear un ambiente personal y cotidiano. Los lugares de veraneo son extraídos directamente de su memoria, lo que corresponde al tono de confesión. En cuanto a «Albada», no es de extrañar es que un día normal empieza con los puestos de flores amontándose al lado del paseo, considerando que la oficina del poeta está justo en las Ramblas. Es una escena concreta y urbana. En otras ocasiones, los nombres de calles o plazas (los ejemplos ② y ⑤) están indicados para precisar el lugar en el que ocurre la experiencia contada en el poema . Auden, asimismo, incorpora el nombre concreto de una calle en «As I walked out one evening» (1969: 85-86):

As I walked out one evening,
Walking down Bristol Street,
The crowds upon the pavement
Were fields of harvest wheat.

Tal como explica John Blair, «the passive observer whose reports appear trustworthy because they are carefully detailed: he even specifies that his walk took him down Bristol Street» (1965: 130). El escenario urbano concreto contribuye al tema de la mentalidad de un individuo frente a la sociedad moderna que el poema continúa tratando.

En el ejemplo ④, de «París, postal del cielo», aparecen dos de los lugares más destacados de París. Siendo un poema de evocación amorosa, la precisión del lugar contribuye a la recreación de la escena como una fotografía, porque el recuerdo le parece más concreto y vívido a cualquier lector que tenga en la mente la silueta de las torres de Notre-Dame. Auden también compone un poema sobre un encuentro amoroso en París en el que los lugares de interés parisinos aparecen como el punto de inspiración de la memoria. La experiencia se funde con los lugares:

Shall I ever forget at the Grand Opera
When music poured out of each wonderful star?
[...]
O but he was as fair as a garden in flower,
As slender and tall as the great Eiffel Tower,

(«Twelve Songs X», 1969: 95)

También las marcas de los objetos aparecen en sus poemas. En «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera» (2010a: 155), Gil de Biedma anota «el Chrysler amarillo y negro» de sus padres y describe la escena imaginaria de su padre examinando un coche caro que es «un Duesenberg *sport* con doble parabrisas». La marca de coche es una representación del mundo de la alta-burguesía, y en este caso, de la evocación familiar del poeta. La figura de esta pareja distinguida y libre de preocupación ha sido consolidada por estos detalles que dejan espacio para la nostalgia y el conflicto ideológico en los versos siguientes. En «*Trompe l'œil*» (2010a: 171), el poeta inserta una estrofa entre paréntesis en la que describe un paisaje en donde «un automóvil Ford, Modelo T» rueda por la carretera solitariamente. Es un poema sobre la decepción de los ojos y la estrofa entre paréntesis se vale de una pintura dentro de la pintura. No son paisajes de la realidad donde reside el poeta sino imágenes de «la *Geografía elemental* de Efetedé», que «hacen soñar [...] con un mundo mejor». La mención específica de la marca (y el modelo) del automóvil es una demostración

de cómo interpretar «los detalles al pie de la letra», ya que los detalles deben incrementar la credibilidad pero, cuando el conjunto es un engaño a los ojos, solamente nos deja la opción de leerlo «en sentido figurado».

De modo parecido, Auden también indica marcas de objetos en sus poemas, como muestran los siguientes ejemplos. Nombrando las marcas de las cadenas de hotel, el piano, el banco, el cigarrillo y el automóvil, el poeta inglés ofrece una descripción concreta de la vida del personaje que parece más creíble.

Pass on, admire the view of the massif
Through plate-glass windows of the Sport Hotel;
(«Consider», 1969: 49)

Could one give a first-rate imitation
On a saw or a Steinway Grand?
[...]
I tried the Thames at Maidenhead,
And Brighton's bracing air.
(«Twelve Songs XII», 1969: 95)

It was a frosty December
When into his grave he sank;
His uncle found Victor a post as cashier
In the Midland Counties Bank.
[...]
The manager sat in his office,
Smoked a Corona cigar:
[...]
One said; 'God, what fun I had with her
In that Baby Austin car.'
(«Victor», 1969: 113-115)

Sabemos que el nacimiento de las ciudades modernas y la urbanización tienen mucho que ver con las revoluciones industriales. Uno de los rasgos más representativos de la industrialización es la renovación de las formas de transporte y comunicación. Tanto Gil de

Biedma como Auden se refieren en sus poemas una y otra vez al tren, al metro y a las construcciones relevantes. Por ejemplo:

la ciudad parecía más oscura
y los metros olían a miseria.

(«Años triunfales», 2010a: 193)

Diciembre es esta imagen
de la lluvia cayendo con rumor de tren

(«Del año malo», 2010a: 228)

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», 2010a: 126)

Y esto es todo, quizás. Alrededor
se ciernen las fachadas, y hay gentes en la acera
frente al primer semáforo.

(«De aquí a la eternidad», 2010a: 170)

mientras el tren, en primer término,
enfila el viaducto junto a la carretera

(«*Trompe l'œil*», 2010a: 171)

El tren y el metro son partes esenciales para configurar el fondo urbano. Algunas veces le ayudan a Gil de Biedma a pintar la soledad y la incertidumbre de la gente moderna: los individuos frente al mundo metropolitano volando en ruedas a no-sé-qué futuro. En los poemas de Auden, la muchedumbre en las estaciones de ferrocarriles y en el metro también es una forma de expresar la inseguridad. Por ejemplo:

Who when looking over
Faces in the subway,
Each with its uniqueness,
Would not, did he dare,

Ask what forms exactly
Suited to their weakness
Love and desperation
Take to govern there:

(«Heavy Date», 1969: 152)

A nondescript express in from the South,
Crowds round the ticket barrier
[...]
Snow is falling. Clutching a little case,
He walks out briskly to infect a city
Whose terrible future may have just arrived.

(«Gare du midi», 1969: 124)

El arco ferrocarril es uno de sus *settings* favoritos:

The nights, the railway-arches, the bad sky,

(«Rimbaud», 1969: 126)

And down by the brimming river
I heard a lover sing
Under an arch of the railway:
'Love has no ending.'

(«As I walked out one Evening», 1969: 85)

En otras ocasiones, para Gil de Biedma, las formas de transporte son motivos para suscitar el recuerdo de algún viaje:

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.

(«Vals del aniversario», 2010a: 120)

y aquel viaje —camino de la cama—
en un vagón del metro Étoile-Nation.

(«París, postal del cielo», 2010a: 168)

En el segundo ejemplo, el recuerdo de «la historia de casi amor» se congela en la imagen de un viaje en la línea 5 del metro de París. De modo parecido, Auden evoca la experiencia de camino al encuentro con su amante con recuerdo especial de la línea de expés y la «Grand Central Station» de Nueva York:

Driver, drive faster and makes a good run
Down the Springfield Line under the shining sun.

Fly like an aeroplane, don't pull up short
Till you brake for Grand Central Station, New York.

(«Twelve Songs II. (Calypso)», 1969: 158)

También incorpora Gil de Biedma otros objetos de la vida cotidiana moderna en sus poemas, como el teléfono o el periódico:

que sus dichas y desdichas
y sus llamadas telefónicas.

(«La novela de un joven pobre», 2010a: 179)

Y cada estricta vida individual
era desgañitarse contra el muro
de un espeso silencio de papel de periódico.

(«Asturias, 1962», 2010a: 190)

En este aspecto, encontramos en la poesía de Auden una variedad de cosas: el teléfono, el periódico, la electricidad, la máquina de motor, el avión, la aspirina o la aspiradora:

Stop all the clocks, cut off the telephone,
[...]

Let aeroplanes circle moaning overhead

(«Twelve Songs IX», 1969: 92)

The plain sun has no use
For the printing press, the wheel, the electric
Light

(«Pleasure Island», 1969: 230)

I shall build myself a cathedral for home
With a vacuum cleaner in every room.

(«Danse Macabre», 1969: 106)

As I stand awake on our solar fabric,
That primary machine, the earth, which gendarmes, banks
And aspirin pre-suppose,

(«At the Grave of Henry James», 1969: 198)

Además, Gil de Biedma y Auden incorporan en sus composiciones los términos técnicos o gramaticales que no suelen aparecer en poemas. De este modo, llegan a jugar con las palabras y a configurar un tono lúdico. Por ejemplo en «Epigrama votivo» (2010a: 227), un poema «para entretenerme» (2010a: 1324) según confiesa Gil de Biedma, lo que el poeta utiliza para modificar a la diosa de la Grecia antigua es un adjetivo de la medicina moderna: «Bajo una nueva advocación te adoro: / Afrodita Antibiótica.» De modo similar, Auden busca maneras insólitas de presentar a la diosa. En «In Memory of Sigmund Freud», el poeta define a la misma con un adjetivo político y escribe: «sad is Eros, builder of cities, / and weeping anarchic Aphrodite» (1969: 170). Los dos poetas también utilizan un lenguaje marcadamente lingüístico en poemas como los siguientes:

[...] doy principio
a este ejercicio en pronombre primero
del singular, indicativo,

(Gil de Biedma, «En el nombre de hoy», 2010a: 153)

¿No has aprendido, inocente,
que en tercera persona
los bellos sentimientos
son historias peligrosas?

(Gil de Biedma, «A una dama muy joven, separada», 2010a: 181)

Construing its airy vowels and watery consonants

Into a love-speech indicative of a Proper Name.

(Auden, «First Things First», 1969: 281)

Not even the first of the Roman can learn

His Roman history in the future tense

(Auden, «Secondary Epic», 1969: 296)

EL EXTRANJERISMO

El extranjerismo es la «introducción en el discurso de términos pertenecientes a otras lenguas» (López-Pasarín Basabe, 2016: 395). El inglés y el francés, dos lenguajes que Gil de Biedma maneja con fluidez, como señala Luis Antonio de Villena (2006: 21), son los que incorpora con más frecuencia en sus poemas. Además de escribir un poema en inglés («A Gabriel Ferrater. Dedicándole un ejemplar de *Moralidades*», 2010a: 221) y uno en francés («Epístola francesa», 2010a: 183-184), ambos hechos «por juego» (Gil de Biedma, 2010a: 1324), utiliza las palabras y frases en inglés, francés y latín en sus versos, un rasgo que también comparte Auden. El uso del extranjerismo refleja su aptitud en lenguajes extranjeros, que indica una buena educación. El juego con los lenguajes clásicos, por el otro lado, contribuye a crear una voz irónica.

Las ocasiones en que Gil de Biedma incorpora los incisos ingleses son las siguientes:

①

Y hay quien levanta andamios
para que no se caiga: gente atenta.
(Curioso, que en inglés *scaffold* signifique
a la vez andamio y cadalso.)

(«El arquitrabe», 2010a: 124)

②

Aún vive en mi memoria aquella noche,
recién llegado. Todavía contemplo,
bajo el Pont Saint Michel, de la mano, en silencio,

la gran luna de agosto suspensa entre las torres
de Notre-Dame, y azul
de un imposible el río tantas veces soñados
—*It's too romantic*, como tú me dijiste
al retirar los labios.

(«París, postal del cielo», 2010a: 167)

③

Aunque quizás alivie despertarse
a otro ritmo, mañana.

Liberado

de las exaltaciones de esta noche,
de sus fantasmas en *blue jeans*.

(«Artes de ser maduro», 2010a: 238)

④

Nos anuncias el reino de la vida,
el sueño de otra vida, más intensa y más libre,
sin deseo enconado como un remordimiento
—sin deseo de ti, sofisticada
bestezuela infantil, en quien coinciden
la directa belleza de la *starlet*
y la graciosa timidez del príncipe.

(«Himno a la juventud», 2010a: 249)

En el ejemplo ①, el poeta juega con la palabra inglesa «scaffold», cuya capacidad de significar «andamio» y «cadalso» a la vez le permite el espacio para crear el efecto irónico intencionado. Gil de Biedma anota en su diario que la composición de este poema es la primera ocasión en que ha utilizado la ironía y «me tiene bastante contento» (2015: 331). Según Pere Rovira, es un poema sobre la realidad política que «toca el tema de la individual libertad de acción cotidiana» (2005: 140). El andamio es un símbolo central en el poema. Significa tanto un instrumento de construcción en la vida cotidiana, que cae en la misma área que el título, como una medida de construir las ideas. El tono irónico yace en el contraste entre la vida cotidiana siguiendo adelante y la represión que encarna la palabra «scaffold». La

explicación de su doble sentido lleva a los lectores a contemplar lo insinuado entre líneas: que el instrumento para construir las ideas también puede ser peligroso, e incluso, fatal en este país. El andamio es al mismo tiempo el cadalso, que priva a la gente de la libertad de respirar y aspirar.

En el ejemplo ②, el poema nos narra el recuerdo de una aventura dichosa en París con un joven norteamericano. En el agosto de 1953, Gil de Biedma escribe a Carlos Barral desde París: «soledad absoluta hasta ayer, que conocí en el Flore a un joven pintor de Georgia (la americana) tímido y simpático: nos hemos hecho amigos. Hemos besado ya bajo los puentes de París, a la sombra de Nôtre Dame...» (2010b: 94). En la misma carta Gil de Biedma garabatea unos versos en inglés anotando la sensación inmediata (2010b: 95). Me parece factible que esta pieza de recuerdo resida en la mente del poeta en un ambiente inglés (ya que lo experimenta en inglés) y cuando lo revive años más tarde en la composición de este poema la frase inglesa le llega con toda naturaleza.

Dicha frase, «—It's too romantic», surge como una línea tópica proveniente de algún película romántica. La descripción de «una característica imagen de postal» (Rovira, 2005: 230) se convierte en una toma de cine con voz y carácter. Consolida el tono efusivo que el poeta viene estableciendo en las primeras tres estrofas. En la estrofa siguiente, esta voz inicial de «ironía y suficiencia» (Rovira, 1999: 75) están teñida del dolor. La contraposición irremediable entre el pasado y el presente nos parece aún más impactante.

Tanto el ejemplo ③ como el ④ son muestras del uso de palabras inglesas como figuras de metonimia. En la cultura norteamericana en particular, el «blue jeans» es símbolo de la juventud atractiva y salvaje. El poeta lo utiliza para crear una imagen concreta de «la vieja tentación / de los cuerpos felices y de la juventud» (2010a: 238), que son fantasmas del deseo nocturno vestidos en pantalón vaquero. En cuanto a «starlet», es una representación clara de

lo que significa la belleza directa y ambiciosa. Ambos poemas tratan del tema de la vejez, que el poeta aborda constantemente en *Poemas póstumos*. La introducción de las palabras inglesas dan una sensación de que el poeta no puede contener la tentación de burlarse de sí mismo en la reflexión nostálgica.

Además de los extractos que acabo de analizar, hay tres poemas cuyos títulos están en inglés: «*Happy Ending*» (2010a: 177), «*Auden's "At last the secret is out"*» (2010a: 178) y «*Peeping Tom*» (2010a: 194). Excepto el título que informa de adaptación en romance del poema de Auden, el resto son expresiones inglesas muy cotidianas y populares. El poema «*Happy Ending*» es el último de una serie de poemas breves que escribe Gil de Biedma a lo largo de 1963 para recordar el deterioro de una relación amorosa (véase Jaume, 2015: 46). Bajo el título de una expresión inglesa típica de cuento de hadas, el poeta anota el final definitivo de una experiencia amorosa con «la voz falsa e inconveniente de la mentira sentimental» (Rovira, 1999: 78). «*Peeping Tom*» cuenta el recuerdo de su primer amor correspondido. El origen de esta expresión inglesa se puede remontar a la leyenda de Lady Godiva de Coventry en la que Tom el sastre observa en secreto el cuerpo desnudo de la dama. Es un motivo que se ha arraigado en la cultura popular anglosajona. En el poema de Gil de Biedma, el «peeping Tom» llega a ser «un símbolo de la escena» (Rovira, 1999: 90). A través de los ojos del «peeping Tom» de entonces, el poeta se reencuentra con sus propios deseos. Curiosamente, se pueden encontrar coincidencias o raíces en los tres títulos en la obra de Auden. Cabe recordar el verso «why Peeping Toms are never praised» en «*Thanksgiving for a Habitat*» (2009: 283) y el tercetillo también titulado «*Happy Ending*» (1969: 43-44).

Observamos una procedencia clara del habla cotidiana en las palabras y frases inglesas que Gil de Biedma incorpora en los poemas. El uso del inglés le ayuda a crear un ambiente popular y cotidiano. Al mismo tiempo, contribuye al tono irónico con el efecto que producen las palabras.

En cambio, como veremos, los incisos en francés son bien distintos. Las ocasiones en que cita frases en francés son las siguientes:

①

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

Puede que un día cuente
«quel lait pur, que de soins» y cuántos sacrificios
me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.

(«Ampliación de estudios», 2010a: 128)

②

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,
¿no eran sencillamente la gratificación furtiva
del burguesito en rebeldía
que ya sueña con verse
«tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?».

(«Ampliación de estudios», 2010a: 129)

③

Y todavía, en la alta noche, solo,
con el vaso en la mano, cuando pienso en mi vida,
otra vez más *sans faire du bruit* tus músicas
suenan en la memoria, como una despedida:
parece que fue ayer y algo ha cambiado.
Hoy no esperamos la revolución.

(«Elegía y recuerdo de la canción francesa», 2010a: 201)

④

Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector «—mon semblable, —mon frère!».

(«Pandémica y celeste», 2010a: 209)

⑤

La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,

«de la langueur goûtée à ce mal d'être deux».

Sin despreciar —alegres como fiesta entre semana—
las experiencias de promiscuidad.

(«Pandémica y celeste», 2010a: 210)

⑥

Amada mía, remordimiento mío,
«la nuit c'est toi» cuando estoy solo
y vuelves tú, comienzas
en tus retratos a reconocermé.

(«Conversación», 2010a: 237)

⑦

Amanece otro día en que no estaré invitado
ni a un momento feliz. Ni a un arrepentimiento
que, por no ser antiguo,
«—ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!—»
invite de verdad a arrepentirme
con algún resto de sinceridad.
Ya nada temo más que mis cuidados.

(«De senectute», 2010a: 250)

Cabe echar un vistazo a los ejemplos para notar que la mayoría de ellos son citas literarias. Los juegos intertextuales le sirven muy bien para hacer imitación irónica o burlesca, es decir, parodias. Cita los versos de Victor Hugo (ej. ①) y nos muestra la imagen de un hijo mimado en el ambiente familiar de alta burguesía con una voz burlesca. Como señala Antonio Armisén, «[e]l uso de la fórmula francesa [...] parece [...] destinado a ridiculizar las pretensiones altoburguesas de buena crianza» (1999: 95). El poema concluye con una cita de Stéphane Mallarmé (ej. ②). Ambas citas francesas contribuyen a la ironía del poema. Según Rovira, «[l]a puntilla irónica se obtiene mediante la cita de Mallarmé. Las ínfulas de imagen [...] son ridiculizadas por un texto que muestra precisamente lo frágil y efímero de sus pretensiones» (1999: 36).

El poeta francés simbolista reaparece en «Pandémica y Celeste», una presentación con maestría de los juegos intertextuales con los préstamos literarios. La cita en el ejemplo ⑤ procede de *L'après midi d'un faune*. En lugar de parafrasear el verso en español, como lo hace con la cita de John Donne en el mismo poema, Gil de Biedma incorpora el verso de Mallarmé en su lengua original porque la voz del místico inglés es la misma que el «yo» poético allí mientras que la del francés representa una fuerza de contrapunto, una relación dialógica. De esta manera, el poeta consigue crear un efecto de distanciamiento. Como plantea José Teruel, la cita francesa es «un buen ejemplo de cómo los préstamos literarios propician la voz de una especie de *Big Brother*, moralista e ideólogo» y al aparecer ella, «le sucede bruscamente la actitud racional, reflexiva e irónica de la autoridad del poeta puro por antonomasia» (2008: 107).

En el mismo poema, hay otro lugar donde Gil de Biedma inserta un inciso francés (ej. ④). Se trata de una cita de Baudelaire y es una parodia de la confesión que el poeta francés hace a sus lectores. La cita aparece aquí para interrumpir la tensión acumulada a lo largo de la primera estrofa, cumpliendo la llamada de la voz poética al lector. En cuanto al último ejemplo, la cita proviene de «Un Voyage à Cythère», un poema baudelairiano que le influye claramente, ya que Gil de Biedma compone un poema titulado «Desembarco en Citerea» (2010a: 202-203). El verso original es el siguiente: «Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / de contempler mon corps et mon coeur sanz dégoût!», del que Gil de Biedma cita la primera mitad para imitar la voz de un arrepentimiento. En ambos casos, el cambio súbito del lenguaje induce a un cambio de ritmo y tono. Los incisos franceses en estas ocasiones son frases de exclamación y, a través de ellos, el poeta consigue un efecto dramático.

Nos quedan ahora las dos ocasiones en que las frases francesas no provienen de un texto literario sino de la cultura popular o el diálogo cotidiano. «Elegía y recuerdo de la canción francesa» se despliega alrededor de una canción francesa de Prévert titulada «Les feuilles mortes», cuyas letras se localizan en el epígrafe del mismo poema. La expresión francesa en el ejemplo ③ proviene de la letra al final de la canción —«Tout doucement, sans faire de bruit»— con un error quizás de memoria («du» en lugar de «de»). Se puede sustituir la expresión francesa por su equivalente español y el sentido del verso sigue siendo el mismo. El motivo de usar el extranjerismo crudo aquí tiene que ver con el título y el tema. Establece una relación sutil tanto entre «la canción francesa» y «sans faire du bruit».

En cuanto al poema *in memoriam* de Bel (ej. ⑥), el poeta intenta abrir una conversación en forma de monólogo. El inciso francés «la nuit c'est toi» aumenta el efecto de la sensación sensual y melancólica. Aparece como un contrapunto del «yo» que está solo. La noche oscura se queda al lado de los muertos («[...] pero la noche / que regresáis es vuestra»). Y al poeta no le queda nada en compañía.

Además, hay tres poemas cuyos títulos están en francés: «*Trompe l'œil*» (2010a: 171), «*Nostalgie de la boue*» (2010a: 225) y «*T'introduire dans mon histoire...*» (2010a: 246). El primero ha sido dedicado a un cuadro de Paco Todó y el título francés tiene una referencia a la técnica pictórica, cuyo significado original —«engaña al ojo»— corresponde al tema central del poema, que es una meditación sobre la realidad y la ilusión. La expresión de «*nostalgie de la boue*», que literalmente se traduce como la nostalgia del lodo, es una fórmula francesa bien establecida e introducida también en el inglés. Según el diccionario de Oxford, significa «a desire for degradation and depravity». Gil de Biedma lo utiliza para realizar un poema sobre «el recuerdo de una sensación», que trata de «una evocación, en primera persona, del juvenil aprendizaje erótico en el mundo de la prostitución» (Rovira, 1999: 141).

Escrito en 1982, «*T'introduire dans mon histoire...*» es el último poema que Gil de Biedma compone antes de caer en un silencio definitivo poético. «La vida», que tiene lugar al comienzo de cada una de las cinco estrofas, es el tema central del poema. Pero no habla de la vida en general, sino desde una perspectiva personal e íntima, como indica el título: «mon histoire». También establece el tono de contar («introduire») que corresponde al ritmo ligero.

En cuanto a los dos poemas con títulos en latín—«*De senectute*» y «*De vita beata*», Gil de Biedma imita a los poetas de la edad clásica al escribir sobre temas tópicos como la edad o la vida bendita. Sin embargo, ambos poemas expresan sentimientos del desengaño y la fatiga de los años. El contraste entre el contenido de los poemas y los títulos latinos (y las tradiciones que representan) se forma un tono irónico indudable.

De manera parecida, Auden es también un poeta que presenta un gusto por el uso del extranjerismo. En algunos casos, inserta una palabra o una frase en un idioma extranjero por la necesidad de hacer parodia o lo que se exige de los personajes en sus poemas. Por ejemplo, «Sonnets from China XVII» (1969: 136) termina con un monólogo imaginario de Francia y América en el que cada país explica su caso ante el mundo o los seres humanos. Contraponiendo la frase en francés y la de América en inglés, los versos impresionan por el humor vívido que capta perfectamente las características del habla de ambos países:

France put her case before the world: *Partout*
Il y a de la joie. America addressed
Mankind: *Do you love me as I love you?*

Es muy natural el hecho de que en «Good-Bye to the Mezzogiorno» (1969: 338-341), un poema de despedida de la zona meridional de Italia, aparecen locuciones italianas como «la bella figura», «amore» y «A piacere».

Of vineyards, baroque, *la bella figura*,
To these feminine townships
[...]

Nevertheless — some believing *amore*
Is better down South and much cheaper
[...]
— in that case, for all
The spiritual loot we tuck away,
We do them no harm — and entitles us, I think
To one little scream at *A piacere*,

Not two.

El uso de aquí es parecido al de «la nuit c'est toi» en el poema de Gil de Biedma. Estas palabras son fáciles de entender y caben muy bien en el sentido conjunto de los versos, así que no rompen de modo alguno la fluidez del poema. La presencia predominante de las vocales en las palabras italianas, especialmente en la última sílaba, añaden una sensualidad extra al poema con fonética diferente.

El latín está también muy presente en los poemas de Auden. Algunas veces utiliza frases tópicas en esta lengua para expresar un sentido anti-tópico y de este modo llega a configurar un cierto tono lúdico o irónico. En «Twelve Songs IX» (1969: 163) escribe:

Tempus fugit. Quite.
So finish up your drink.

La expresión *Tempus fugit*, derivada de un verso de las *Geórgicas* de Virgilio, es una lamentación clásica de la fugacidad del tiempo. Pero en el poema de Auden está seguida de una palabra tan coloquial como «quite» y un imperativo despreocupado sobre acabar la bebida. El uso del latín ayuda al cambio rápido de estilo y al trayecto inesperado que toma los versos.

En «Ode to Gaea» (1969: 251-254) Auden adopta una variación de la expresión católica «In partibus infidelium»:

Now that we know how she looks, she seems more mysterious
than when, in her *partibus infidelibus*,

we painted sizzling dragons
and wizards reading upside down,

La expresión latina significa «en tierras de infieles» y había sido utilizada por la Iglesia Católica para indicar las diócesis titulares bajo dominación musulmana. En los versos de Auden, esta denominación sería se convierte en un lugar en el que pintamos los símbolos casi infantiles de «sizzling dragons» y «wizards reading upside down».

La ironía es especialmente obvia en la frase latina en «The Council» (1969: 194-195), un poema basado en el concilio de Trento en el s. XVI:

Who wrote upon the council-chamber arches
That sad exasperated cry of tired old men:
Postremum Sanctus Spiritus effudit?

El último verso proviene de la inscripción en la Iglesia de Santa María Maggiore significando «Here the Holy Spirit [spoke] for the last time». Como señala Mendelson, probablemente Auden sabe acerca de esta inscripción por el libro *The Descent of the Dove* de Charles Williams (2017: 469). Sin embargo, aquí Auden pone un signo de interrogación al final de la frase, que significativamente cambia todo. Ya no es una afirmación piadosa de la fe sino una pregunta dudosa.

«In Sickness and in Health» (1969: 204-207) nos presenta otro ejemplo de su propio uso de las frases religiosas en latín:

That we, though lovers, may love soberly,
O Fate, O *Felix Osculum*, to us
Remain nocturnal and mysterious:
Preserve us from presumption and delay,
And hold us to the ordinary way.

Como analiza John Fuller, el poema habla de la polaridad entre Tristan y Don Juan, que es la paradoja de «treating sex as a sort of church ritual, but at the same time still wanting to

be as integrated and quiescent as lichens» (1998: 393). Auden se dirige al Destino como «O Felix Osculum», que es el beso feliz en la celebración cristiana. Según Fuller, aunque la conclusión se expone en términos religiosos, el poema sigue siendo un poema de amor y el uso de «O Felix Osculum» demuestra que su necesidad espiritual es frecuentemente, en el sentido más humano, erótica (1998: 393).

LOS ADVERBIOS MATIZADORES

En los poemas de Gil de Biedma y Auden, llama la atención el uso de ciertos adverbios como «casi», «quizá(s)», «almost» y «perhaps». Son recursos adverbiales que regulan las actitudes del hablante (o del escritor). El adverbio «casi», llamado adverbio de foco de aproximación en la clasificación de la RAE (2009: 2992), pertenece al grupo de unidades sintácticas que tiene funciones informativas, es decir, contribuye a la transmisión precisa de los mensajes (RAE, 2009: 2961). Es más, «ponen de relieve cierta información en el interior de un mensaje» (RAE, 2009: 2972). A diferencia de la clasificación de la RAE, en la que se especifica que «los adverbios de aproximación no son cuantificadores de grado» (2009: 3017), en el sistema gramatical de inglés, el adverbio «almost» está clasificado semánticamente en el grupo de *adverb of degree* (Biber et al., 1999: 554-556; Quirk et al., 1985: 445). Según Sinclair (1990: 293), los adverbios de grado se utilizan primariamente para dar más información sobre el alcance de alguna acción o el grado de su realización. En el caso de «almost», pertenece a la sub-clase de *downtoners* y de modo parecido a la gramática española, se puede llamar *approximator*, que indica una aproximación. En cuanto a los adverbios como «quizá(s)» y «tal vez», son «indicadores de actitud» que «tienen la capacidad de indicar, sin otra marca, la modalidad dubitativa en una oración», según la Gramática descriptiva de la RAE (1999: 755). Como indica Fraser, los adverbios como «perhaps» son signos de una carencia de certitud en la actitud del hablante (2010: 22).

A lo largo de los años, los lingüistas de ambos idiomas (aunque más en inglés que en español) han estudiado la función pragmática o informativa de los adverbios. Se habla mucho de la competencia de *hedging* de los adverbios tanto focalizadores de aproximación como indicadores de actitud de duda. Analizan sus funciones como matizadores y suavizan el tono o disminuyen el impacto de alguna declaración. Como comentan Brown y Levinson (1978: 145):

A hedge is a particle, word, or phrase that modifies the degree of membership of a predicate or noun phrase in a set; it says of that membership that it is partial, or true only in certain respect; or that it is more true and complete than perhaps might be expected.

Según Caffi, los recursos de *hedging* —entre ellos, las expresiones léxicas que reducen la fuerza del compromiso del hablante— son mecanismos de atenuante (*migitation*) que no se limitan, como suelen suponer, al uso de cortesía. El motivo principal de la aplicación de los recursos es evitar riesgos, responsabilidades y conflictos innecesarios (Caffi, 1999: 12).

Los materiales analizados por los expertos mencionados arriba son más bien prácticos que literarios, como los discursos públicos, los trabajos científicos, los artículos de la prensa, entre otros. Sin embargo, también son elementos importantes en la formación de la actitud verbal de un poema. Me parece justificado investigar el uso de los adverbios en la poesía ya que son recursos utilizados por Gil de Biedma y Auden con habilidad y plena intención de realizar cierto efecto. Enseguida estudiaremos cómo afectan las contribuciones de los adverbios a lo que los poetas intentan expresar con los versos y cómo sirven ellos para estilizar la manera de hablar o la actitud del poeta.

«Casi», «almost»

La mayoría de los versos de Gil de Biedma que incorporan el adverbio «casi» tiene algo que ver con la evocación de un episodio en la memoria. Funciona de varias maneras para que el poeta realice el tono o el tema intentado. Hallamos una cierta melancolía en el uso de

«casi» en los episodios del recuerdo. Según la RAE, el adverbio «casi» señala «la proximidad o la cercanía de alguna otra cualidad que no se llega a alcanzar» (2009: 3018). Con el uso de «casi» queda más espacio de imaginación y posibilidad para los lectores. El sentido insinuado de «casi» cuando modifica un verbo —que alude a las «acciones que no llegaron a emprenderse, pero que pudieron haberse realizado» (RAE, 2009: 3018)— hace que los lectores lamenten la pérdida del algo nunca poseído. En «Conversaciones poéticas» (2010a: 165), Gil de Biedma se acuerda de la dicha de las conversaciones poéticas de Formentor:

Fue entonces ese instante de la noche
que se confunde casi con la vida.

El uso de «casi» nos indica que el poeta, que habla desde su punto de vista anclado en el presente, ya sabe que aquel instante en la memoria no está confundido con la vida aunque entonces puede parecer que las conversaciones se han convertido «brevemente en momento culminante, en una fiesta de la vida» (Rovira, 1999: 69). Es el conocimiento del narrador de que los momentos no son la vida misma que nos provoca un sentimiento nostálgico.

En el poema de una hermosura exquisita como «París, postal del cielo» (2010a: 167), el adverbio «casi» aparece en el verso que está «en el centro del tiempo perdido» (Rovira, 1999: 74):

aquel verano
de la huelga y las primeras canciones de Brassens,
y de la hermosa historia
de casi amor.

El poema trata de una aventura amorosa. El «casi» aquí significa que no llega a ser una historia de amor sino algo muy parecido o muy cerca al amor. ¿Cómo de cerca? El poeta no da la respuesta y lo deja a la imaginación de los lectores. Por ello se producen más posibilidades en la interpretación de esta aventura. Además, aunque no menciona en término definitivo si es una historia de amor, lo que sí expresa con un tono de abundancia es que se

sentía dichoso en aquel entonces («yo estuve en París, y fui dichoso»). El contraste que forma entre los dos tonos corresponde con el aire que crea Gil de Biedma a lo largo del poema. Tal como subraya Shirley Mangini, «el “casi” sugiere que no llegaría a ser amor de verdad: es el último signo de reticencia irónica, la única palabra en toda la estrofa que no indica una actitud totalmente positiva; justamente, la que nos da la clave de todo el asunto del poema» (1992:78).

En «De aquí a la eternidad» (2010a: 169-170), el poeta barcelonés describe «el desplazamiento físico del protagonista a lo largo de la autopista de Barajas» (Gil de Biedma, 2015: 398) en su primera visita a Madrid después de mucho tiempo. En su recuerdo, «el olor a jara del Guadarrama» que siente cada vez que llega a Madrid es su «única asociación sentimental» con la capital (2015: 250-251). Por lo tanto, siente una suerte de «sorpresa e irritación» al encontrar que «el jardincillo central de la glorieta ha sido sustituido por un aparcamiento» (2015: 399). Al anotar este sentimiento, el poeta utiliza dos veces la expresión «casi angustioso»:

Lo primero, sin duda, es este ensanchamiento
de la respiración, casi angustioso.

[...]

Y la vida, que adquiere
carácter panorámico,
inmensidad de instante también casi angustioso

De esta manera, se establece un paralelismo entre las dos circunstancias modificadas por «casi angustioso», que son, en el escenario inicial, «el ensanchamiento de la respiración» y, más tarde, el «instante» de la vida. De ahí obtenemos un símil entre la evocación de una experiencia y la meditación sobre la vida actual. En el recuerdo de Gil de Biedma, antes del desplazamiento, la fragancia que aspira al llegar a Madrid siempre le llena «de

ternura» (2015: 251). Es el contraste entre el recuerdo y la actualidad que hace el ensanchamiento de la respiración más cercano a la angustia que nunca. El «casi» produce un ambiente más tierno asociado con la evocación del recuerdo.

En «Durante la invasión» (2010a: 195) Gil de Biedma escribe:

Sobre el mantel, abierto, está el periódico
de la mañana. Brilla el sol en los vasos.
Almuerzo en el pequeño restaurante,
un día de trabajo.

Callamos casi todos. Alguien habla en voz vaga
—y son conversaciones con la especial tristeza
de las cosas que siempre suceden
y que no acaban nunca, o acaban en desgracia.

La tensión creada por la contraposición de «casi todos» a «alguien» completa el giro de la tranquilidad cotidiana de la primera estrofa a la voz particular de tristeza que habla sobre el inexorable destino de todos en la segunda. Curiosamente Auden utiliza la expresión equivalente a «casi todos» en inglés en «Meiosis» (1969: 77), en el que no solo contrapone la expresión de «almost all» a la de «all» sino también da una explicación a la diferencia sutil que crea por el uso de «almost». Es obvio que utiliza «almost» conscientemente para realizar el efecto expresivo intencionado:

Cities and years constricted to your scope,
All sorrow simplified though almost all
Shall be as subtle when you are as tall:
Yet clearly in that 'almost' all his hope
That hopeful falsehood cannot stem with love
The flood on which all move and wish to move.

La melancolía de «casi» está compartida con Auden en otras varias ocasiones. En «Voltaire at Ferney» (1969: 144-145) Auden describe el estado de ánimo del gran escritor francés como «almost happy». Hay un ligero dejo amargo en esta expresión —alguien que

pudiera ser feliz pero solo puede alcanzar el nivel más próximo pero aún no de felicidad. Y con «now», sabemos que es posible que haya sido aún menos feliz antes:

Almost happy now, he looked at his estate.
An exile making watches glanced up as he passed,
And went on working

Cuando habla en «Heavy Date» (Auden, 1969: 151-154) sobre el objeto que necesita el amor, el uso de «almost» expresa una actitud retirada, un *wishful-thinking* irreal. En el fondo de su cabeza el personaje poético sabe que no todas las cosas cuentan como el objeto del amor, pero quiere pensar que sí, que cualquier cosa podría ser:

Love requires an Object,
But this varies so much,
Almost, I imagine,
Anything will do

De hecho, la función principal de «almost» de Auden cae en esta categoría. En cambio, para Gil de Biedma, sus poemas disfrutaban de otra función importante del «casi», que es representar la evaluación del narrador sobre su propia sensación, conciencia o actitud. Es muy útil para tratar los temas de las crisis personales, tanto la de la adolescencia como la de la mala conciencia. Por ejemplo, en «Arte poética» (2010a: 113), Gil de Biedma cierra la primera estrofa con la frialdad que «casi sobrecoge»:

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.

Se establece una conexión entre el clima general del mundo exterior, representado por «el frío», y la sensación personal de estar «casi» asustado. Se trata de un contraste precioso

que produce «el vaivén entre lo exterior y lo íntimo» (Rovira, 1999: 15). En «Las afueras II» (2010a: 101), Gil de Biedma escribe:

Están casi a la mano
y anochece el camino
sin decirnos en dónde
querríamos dormir.

Este poema se despliega alrededor de la duda de «quién duerme en las afueras». Las afueras están por todos los lugares y abrazan al «yo» poético con una inmensidad y profundidad abrumadora. Pero el «casi» indica lo que siente desde su punto de vista, que él todavía no alcanza a tocarlo. El mundo exterior siguen siendo incierto y misterioso para él. Lo esencial es presentar el reflejo del mundo exterior en el espejo mental del personaje, donde surge la angustia de conocerse y conocer al mundo, y de ahí la crisis de la adolescencia. La última parte del mismo poema se abre con los siguientes versos (2010a: 108):

Casi me alegra
saber que ningún camino
pudo escaparse nunca.

Reaparece aquí la contraposición de las afueras y el camino, el mundo exterior y el deseo íntimo. El éxodo definitivo de la infancia empieza por el conocimiento de la imposibilidad de escaparse. Como señala Rovira, «el personaje ha penetrado en el mundo de afuera con el que su “yo” está en conflicto: el deseo amoroso tortura y el personaje no halla en el amor la armonía que encontraba en el abandonado mundo sagrado de la infancia» (2005: 128). Modificando el estado de alegrarse con «casi», el poeta añade un toque de amargura moderada —nada excesiva— en la meditación del narrador sobre su crisis.

El «casi» también puede representar la evaluación del recuerdo desde el punto de vista del narrador en el tiempo actual. De esta manera, se destaca más la confrontación entre el

pasado y el presente, entre el mundo personal recordado y la realidad. En «Noches del mes de junio» (2010a: 119), un poema donde dicha confrontación está presente hasta en la división de estrofas, Gil de Biedma escribe:

Alguna vez recuerdo
ciertas noches de junio de aquel año,
casi borrosas, de mi adolescencia

Con la combinación de «casi» y el adjetivo «borrosas», el poeta transmite «la entidad actual en la memoria del hablante» (Rovira, 2005: 163). La incertidumbre que siente el personaje que evoca el recuerdo desde la actualidad se duplica con el uso de «casi». Se forma una coordinación interior del tono entre las expresiones de «*casi borrosas*», «la angustia *pequeña*» y «*vagamente* afectiva» con el uso de las palabras indicadas en cursiva. Lo que cuenta en el poema es más bien un ambiente impreciso y penetrante que un recuerdo concreto. La sensación fluye entre los versos para llegar a la conclusión de su meditación sobre la actualidad y el recuerdo —que «la vida nos sujeta porque precisamente / no es como la esperábamos».

Además, Gil de Biedma utiliza «casi» en la observación de otras personas o de los hechos históricos para aportar un toque de sentimiento personal a los temas colectivos que trata. Destacan los poemas sobre la mala conciencia burguesa o sobre la meditación personal de los temas sociales. Es uno de los puntos de apoyo para precisar la actitud, o, en otras palabras, el estado de conciencia del narrador. En «Los aparecidos» (2010a: 139) Gil de Biedma utiliza dos veces el adverbio «casi» para describir las acciones de la mendiga:

y de pronto he sentido como un roce ligero,
como casi una súplica en la manga.
[...]
un momento el rostro,
viejo, casi pegado al mío.

Si se omitiera el «casi» en ambos versos, las acciones de suplicar y pegar resultarían ofensivas y el poema perdería la actitud sutil de compasión por parte del narrador (o el observador). Con el «casi», que significa que las acciones nunca llegan a realizarse, vemos a través de los ojos del narrador unas figuras tímidas y cuidadosas. Sabemos que el narrador no se siente molesto por la aproximación de los aparecidos, sino por su propia consciencia del destino de ellos.

En «Intento formular mi experiencia de la guerra» (2010a: 198), «casi» aparece cuando el narrador cuenta la cifra de muerte y la ubicación de Segovia:

Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.
[...]
Y Segovia parecía remota
como una gran ciudad, era ya casi el frente

El uso de «casi» contribuye a establecer el tono testimonial. En ambos casos hay un contraste entre la historia personal feliz y el hecho histórico cruel. El adverbio «casi» hace énfasis en la incredulidad presente que siente el narrador frente a su recuerdo y le ayuda a mostrar su «voluntad de comprensión» (Rovira, 1999: 94).

«Quizá(s)», «tal vez», «perhaps»

La función primaria y más obvia de los adverbios de duda es presentar una deducción y expresar la actitud de incertidumbre, que —según Brodsky— «es simplemente un estado más alerta que la certeza, por lo que crea una mejor atmósfera lírica» (2006: 296). Por ejemplo, en «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera» (2010a: 155), se utiliza «quizá» como un indicio de que el poema es más bien una imaginación que un recuerdo:

o quizá en Miramar, llegando a los jardines
[...]
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,

También puede expresar una falta de confianza, como el caso de «En el castillo de Luna» (2010a: 189):

Quizá entonces
comprendas que no estás solo,
que nuestra España de todos
se parece a una prisión.

Usa «quizá» para presentar una deducción sin mucha confianza. La conciencia que dialoga con el personaje excarcelado aquí es alguien inteligente que ve clara la situación. Sabe que la mayoría de la gente simplemente no puede ver hasta pasados muchos años más de perjurio.

En «Conversaciones poéticas» (2010a: 164) Gil de Biedma escribe:

Llegábamos,
después de un viaje demasiado breve,
de otro mundo quizá no más real
pero sin duda menos pintoresco.

El «quizá» nos transmite la esperanza sutil (e inútil, tal vez) de que este mundo creado por las conversaciones poéticas puede ser más real o, por lo menos, igualmente real que el «otro mundo», que es la realidad verdadera. Además «quizá» contrasta con el «sin duda» en el verso siguiente.

Los adverbios de duda constituyen también una manera eficaz de configurar un tono más aceptable para los lectores. En algunas ocasiones se corresponden con el papel de narrador que el personaje poético pretende desempeñar, por ejemplo, en «Ampliación de estudios» (2010a: 128):

y las vacilaciones en las horas de insomnio
no carecen de un cierto interés retrospectivo
tal vez sentimental

El «tal vez» representa una evaluación objetiva y desinteresada que el personaje poético intenta transmitir para mantener la distancia con la narración de su recuerdo. Se aproxima a sus receptores al contar la historia (Rovira, 1999: 34). El narrador quiere llevar a los lectores a experimentar la aventura consigo. El «tal vez» le ayuda a adoptar un tono fácil para ser aceptado por ellos, nada forzoso, y, en definitiva, para establecer una conversación con los lectores. No solo es una muestra de opinión, sino también de actitud. Un ejemplo parecido podemos encontrar en el poema «Alone» (1969: 199-200) de Auden, en el que escribe:

Whatever view we hold, it must be shown
Why every lover has a wish to make
Some other kind of otherness his own:
Perhaps, in fact, we never are alone.

Añade un dejo de coloquialidad, por ejemplo, en el «postscript» del poema que escribe a su amigo Louis MacNiece:

as a poet, you
know this is true,
and though in Kirk
you sometimes pray
to feel contrite,
it doesn't work.
Felix Culpa, you say:
perhaps you're right.

(«Thanksgiving for a Habitat III Postscript», 2007: 694-695)

A veces, los adverbios de duda trazan la meditación del mismo narrador, creando un tono que atrae a los lectores a meditar consigo, por ejemplo:

O quizá
no venimos tampoco para eso.

(«Las grandes esperanzas», 2010a: 130)

La estrofa iniciada por el verso «O quizá» es la que cierra el poema. En las tres estrofas anteriores, el personaje habla con la voz del heredero y describe lo que escucha y a lo que se dedica en su vida diaria, así como la interrogación continua que se hace a sí mismo. La meditación de su conciencia se acumula a lo largo del poema hasta llegar a la última estrofa. Con la expresión de «O quizá», nos induce la sospecha nueva que le ocurre de repente al personaje: ¿y si no nace para ser el heredero ejemplar y cumplir «las grandes esperanzas»? El tono tentativo producido por el adverbio nos despierta una esperanza «de estar vivo un instante», como si siguiéramos al joven burgués en la lucha interior de su mente.

Auden también utiliza «perhaps» al comienzo de un verso para llevar adelante su pensamiento en «The Prophets» (1969: 147-148):

Perhaps I always knew what they were saying:
Even those earliest messengers who walked
Into my life from books where they were staying,
Those beautiful machines that never talked
But let the small boy worship them and learn
All their long names whose hardness made him proud;

Además los adverbios de duda pueden hacer que los poemas estén más acerca de la vida cotidiana porque la incertidumbre se corresponde a la configuración de la sociedad moderna: por un lado, está llena de posibilidades; por otro lado, la inquietud es abrumadora, por ejemplo, en «Ampliación de estudios» (2010a: 128):

y se bebe cerveza en lugares sagrados
por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce
pasearse a lo largo del río

El «quizá» ofrece un sentimiento relajado, el ritmo despreocupado de su vida de joven «sin trabajo y con algún dinero», la incertidumbre, lo desconocido. En aquella edad no hay nada de que inquietarse, en cambio, significa un mundo curioso, las posibilidades que se abren. En «Lunes» (2010a: 127) observamos el uso repetitivo de «quizá» de Gil de Biedma:

Quizá,
quizá tienen razón los días laborables.
[...]
O quizá, simplemente, estamos fatigados.

El poema pertenece a «una pequeña *suite*» de tres composiciones que meditan sobre «los días de ocio y los laborales» (Rovira, 1999: 29). Entre los tres, «Lunes» es el único que trata de los días laborales. Por lo tanto refleja el mundo de la realidad verdadera y es el más tenso y fatigado de los tres. En comparación con «Domingo», el poema precedente en esta *suite*, los versos de «Lunes» están más rotos. El uso repetitivo de «quizá» es una medida importante para configurar esta voz de la fatiga cotidiana. Parece no estar seguro de nada porque está tan cansado de la vida que no se molesta en tener una idea clara de las cosas. Realiza el cambio de tono con la ayuda del uso de «quizá». Se incorpora la voz laboral en vez de voz festival y, como señala Rovira, «la transformación que sufre la voz» es «el mejor síntoma del conflicto» que siente el hombre moderno (1999: 31).

CAPÍTULO II. APRENDER A PENSAR EN RENGLONES CONTADOS: LA MÉTRICA

*But should we want to gossip all the time
Were fact not fiction for us at its best,
Or find a charm in syllables that rhyme,*

— W. H. Auden, «Words»

Seamus Heaney, el gran maestro de la métrica inglesa, propone que en la vocación poética es esencial activar todos los esfuerzos creativos de las facultades mentales y los recursos accesibles para llevar a cabo la expresión de una experiencia dentro de la jurisdicción de la forma (cit. Hobsbaum, 1999: 6). Joseph Brodsky también hace notar la importancia de la métrica subrayando que «[u]na rima convierte una idea en ley y, en cierto sentido, todos los poemas son un código lingüístico» (2006: 264). En su opinión, lo que un poeta superior hace no es repetir el metro sino animarlo, «dándole una sacudida» (Brodsky, 2006: 282). Si un poema es como un espacio predefinido para un juego, las palabras ejecutan sus movimientos rítmicos dentro de él siguiendo ciertas normas. Incluso los poemas no sujetos a ninguna forma canónica son textos «de forma única» donde «hay repeticiones de estructuras y patrones acentuales, de estructuras cuantitativas, de timbre, sintácticas» y «se ajustan, en mayor o menor medida, a las métricas», como explica Antonio Quilis (2001: 171). En este capítulo estudiaremos las respuestas que ofrecen Gil de Biedma y Auden a las cuestiones formales.

EL RITMO LIBRE Y LAS EXPERIMENTACIONES FORMALES

La definición de *free verse* siempre ha sido discutible. ¿Hasta qué punto es un poema, o puede ser un poema, libre? y además, ¿libre de qué? En la reflexión sobre el *verso libre*, Eliot señala que este no consiste en una liberación sino en una renovación de las formas existentes: «Only a bad poet could welcome free verse as a liberation from form. It was a revolt against dead form, and a preparation for new form or for the renewal of the old» (cit. en Hrushovski, 1960: 176). Gil de Biedma aclara en varias entrevistas que no escribe en verso verdaderamente «libre», es decir, sin métrica o forma:

Si por verso libre se entiende un verso que es básicamente endecasilábico, sí. El ritmo endecasilábico, es decir, un verso más o menos libre, pero la unidad formal que lo sostiene es endecasílabo. En este sentido, sí he escrito verso libre.

(2010a: 1234)

Yo no me veo a mí como un poeta que ha escrito en verso libre. Para mí, verso libre es versículo.

(2010a: 1240)

Yo nunca he pensado en mí mismo como escribiendo en verso libre. [...] [N]o he sentido que escribiese en libertad.

(2010a: 1288)

Philip Hobsbaum, en su excelente libro sobre la métrica, el ritmo y la versificación, dedica un capítulo entero al tema de *free verse*. Señala al empezar que no se deben ver los versos libres como versos sin forma y procede a clasificar el llamado *free verse* en tres categorías: 1) El modelo de Eliot: *free blank verse*; 2) El modelo de Whitman: *cadenced verse*; 3) El verso libre verdadero (1996: 89-111). Entre los tres tipos de verso libre, propone Hobsbaum, solo el último es realmente libre de toda restricción, mientras que el que llega a obtener el máximo éxito, el modelo de Eliot, no es nada libre (1996: 92). A pesar de las sílabas añadidas o quitadas, de los encabalgamientos y versos sueltos, no se puede perder el ritmo de pentámetro yámbico ni la apropiación del ritmo del drama jabobeo en muchos

poemas de Eliot. Según Hobsbaum, entre los discípulos del modelo de Eliot destaca W. H. Auden (1996: 100). Esto coincide con la interpretación de Gil de Biedma, sobre que «el verso libre está fundamentado en la métrica tradicional» (2010a: 1234). Ambos poetas valoran mucho la tradición poética en este aspecto. Auden ve la poesía como «el arte de los números verbales» (1974: 38) mientras que Gil de Biedma aprende a «pensar en renglones contados» (2010a: 212) en el juego de hacer versos.

Al mismo tiempo, los dos poetas buscan innovaciones en la forma para ensanchar las posibilidades de la métrica regular y conseguir el ritmo ideal de cada poema. Bernhart hace una observación fundamental al destacar que el ritmo del verso es un fenómeno estético. Propone que el objetivo de la métrica es el efecto estético total del texto mientras que el de la sintaxis es la coherencia lógica (Bernhart, 1974: 138). La lengua poética obedece al mismo tiempo a la sintaxis del lenguaje así como a las exigencias rítmicas, como afirma Domínguez (1988: 104). Benjamin Hrushovski propone la interesante visión de que, al tratar de la prosodia de la poesía moderna, prefiere la expresión alemana de *freie rhythmien* a la francesa de *vers libre* (1960: 183). La poesía del ritmo libre en alemán, inventada por Friedrich Gottlieb Klopstock a finales del siglo XVIII, no tiene consistencia en los números de sílabas o en la distribución de acentos. Sin embargo, los versos mantienen cierto ritmo siguiendo alguna forma estrófica fija. Apropiando el término alemán a la poesía moderna, Hrushovski propone un doble criterio al explicar más claramente su definición de poemas del ritmo libre (1960: 183):

By free rhythms I mean poems which (1) have no consistent metrical scheme, that is in tonic syllabic poetry have a freedom from the prevalent, predetermined arrangement of stressed and un stressed syllables; but (2) do have a poetic language organised so as to create impressions and fulfil functions of poetic rhythm.

Pone énfasis en el hecho de que los poemas siguen teniendo valores métricos y se presentan con una prosodia poética. En el centro del poema siguen funcionando los factores rítmicos a pesar de la falta de una métrica consistente o rígida. Esto tiene mucho que ver con el componente más importante del verso, que es el sonido (Hobsbaum, 1999: ix). La composición del ritmo depende mucho del oído del poeta. Efectivamente, «el oído» es un elemento fundamental para la composición, tanto en Gil de Biedma como en Auden. Ambos poetas lo relacionan con la cultura y la tradición de su lengua. El poeta barcelonés confiesa que escribe «de oído» y que «el oído de cualquier poeta es un producto cultural que se adquiere, se consolida, se enriquece, se endurece y se pierde» (2010a: 1288). En cuanto a Auden, señala que «las convenciones de la poesía, sus reglas prosódicas, las clases de ornamentación verbal, las rimas, aliteraciones, etc., que cada lengua fomenta o condena, pueden indicarnos mucho acerca del modo en que quien disponga de un oído hecho a esa lengua entiende las distinciones» (2003: 213). Así expresa exquisitamente en el poema dedicado a Rimbaud: «verse was a special illness of the ear» (1969: 126).

Por el otro lado, lo que comprueba la realización del ritmo en un poema es cómo suena al oído del lector. Al recordar la división tripartita que establece Pietro G. Beltrami entre «modelo», «realización» y «ejecución», Esteban Torre señala que existe una «distinción fundamental entre a) el esquema del verso y b) la recepción del mismo por parte del lector» (1999: 90). Normalmente cuando un lector lee un poema, no se pone a contar las sílabas o a marcar los acentos para recrearse en la sensación rítmica. Lo que percibe es el movimiento verbal que siente al leerlo, en otras palabras, el ritmo total del poema, que es un fenómeno complejo con varios factores. El esquema del verso, las formas fijas y las reglas métricas son solamente unas medidas que pueden ayudar a los poetas a realizar el efecto rítmico y hacerlo llegar al extremo receptor. No son las únicas pautas que los poetas pueden seguir. Y no necesariamente funcionan en todas las circunstancias. Esto da muchas

posibilidades y liberación a los poetas para crear nuevas formas y experimentar la mezcla de diferentes métricas. Como explica Andrés Bello, al dar justificación al aumento de combinaciones estróficas en la poesía hispana (cit. en Gili Gaya, 1993: 157):

La materia es inagotable de suyo, pues cada versificador tiene la facultad de construir nuevas estrofas, combinando a su arbitrio las rimas, las pausas y las varias especies de versos, de manera que formen períodos métricos en que halle placer el oído.

El interés compartido por Gil de Biedma y Auden en la métrica pueden interpretarse como un marco teórico para las experimentaciones formales que hacen en sus poesías. Cabe suponer que se destacan dos tipos de equilibrio que pueden disfrutarse en sus composiciones: uno es el equilibrio entre la creación controlada y la intuitiva, el otro es el equilibrio entre la forma y el tema.

Sobre el primer equilibrio, la experimentación de las diversas formas de verso juega un papel tan importante para ambos poetas porque les parece una manera eficaz de, a la vez, estimular y controlar la creación. Por una parte, las formas del verso les ayudan a desarrollar nuevos estilos en la escritura, evitando la caída en una poética monótona. Según confiesa Gil de Biedma en una entrevista, hubo una larga época en la que apenas escribió porque la poesía, como un idiolecto, le parecía demasiado limitadora (2010a: 1250). No le satisface la mera repetición de sí mismo. Intenta encontrar más variación en su poética y salvarse de una tendencia hallada con frecuencia en los poetas modernos, que Auden propone como la de desarrollar un estilo demasiado personal (cit. en Blair, 1965: 125). Es decir, si la escritura mantiene un estilo característicamente suyo, el poeta se ve encarcelado en su propio límite de imaginación y creación. Auden sugiere en el mismo ensayo: «The trouble about this is that a person can and ought to change; at any given time his being holds latent possibilities which are waiting their chance to realise themselves» (cit. en Blair, 1965: 125).

Una de las medidas más importantes que toma Auden para realizar los cambios es precisamente explorar las posibilidades que yacen en la métrica. Consciente y activamente, acepta las influencias de su lectura e incorpora todo lo que ve adecuado para cada poema, experimentando diferentes formas y tonos. Como elogia Peter Porter (Smith, 2004: 128):

He is the great reviver of past disciplines within modern times.
Sonnets, sestinas, rhyme royal, Pindaric odes, catalogues, threnodies,
terza rima and ottava rima, cabaret songs, ballads, aphorisms,
alliterative verse, sapphics, villanelles, American syllabics – the roll-
call is prodigious.

De modo parecido, Gil de Biedma, el gran lector, experimenta mucho con la tradición y las formas muy elaboradas, especialmente en *Moralidades*, de lo que «[l]a mitad del libro es un experimento deliberado de imitación; todos esos poemas tienen detrás un poema al que se imita» (Gil de Biedma, 2010a:1240). A lo largo de los años, encontramos una riqueza formal en sus obras escasas —con los sonetos, los romances, los romancillos, las canciones, la copla popular, la sextina...— en fin, «con piezas del repertorio tradicional y con una mayoría de creaciones originales» (Alegre, 1996: 123). La restricción formal abre más oportunidades y posibilidades para el éxito artístico. Dentro de la «jurisdicción» de la forma, en palabras de Seamus Heaney, los poetas hallan las técnicas que necesitan para dar la mejor expresión a las experiencias (cit. en Hobsbaum, 1999: 6).

Por otra parte, escribir bajo cierta restricción formal es una manera de devolver el poder al poema mismo y dejar que su voz impersonal hable en lugar del poeta sin perder el rumbo. En el proceso de la creación literaria, tiene el poeta en su mente la idea que quiere o busca expresar. Sin embargo, alguna vez nos preguntamos: ¿cómo de consciente, racional y controlada permite ser la poesía? A este respecto, la forma de verso y sus requisitos pueden interponerse entre el control consciente del poeta y su poema. Como señala Auden, el uso de la forma estrófica «forbid automatic responses, / force us to have second thoughts, free from

the fetters of Self» (cit. en Mendelson, 2017: 4). John Blair, en su análisis exhaustivo de Auden, propone (1965: 146):

For the poet himself, unserious verbal playing with technique and verse form may help to outwit his own defensive rationalisations. Fulfilling the formal requirements of a poem can assist him toward that impersonality whereby the conscious mind of the poet does not speak, but the *poem* does.

La sensación de que «el poema habla» es compartida por Gil de Biedma. En las entradas de diario a lo largo de la creación de *Moralidades*, encontramos expresiones parecidas cuando el resultado del poema excede la planificación original:

14 de febrero 1963

[E]l poema terminó de un modo abrupto, casi por sí mismo.
(2015: 499)

10 de marzo 1964

[S]iempre es delicioso escribir cuando el poema ha tomado ya vida propia y nos exige a nosotros, en vez de ser nosotros quienes le exijamos a él.
(2015: 539)

23 de marzo 1964

Ayer domingo, terminé (mejor dicho: se terminó) «Pandémica y Celeste».
(2015: 540)

La exigencia de la forma hace que ambos poetas dejen una porción del control al poema. Las reglas impersonales de una forma determinada solo permiten expresar lo que esa forma puede decir, no lo que sea que tengan los poetas en la mente (Blair, 1965: 151). En referencia a la composición de la sextina «Apología y petición», el poeta confiesa en el diario que «los crucigramas formales» le parece «un maravilloso pretexto de inspiración e intuición» (2015: 429). En 1963 al comentar el contenido reciente de su actividad creativa, Gil

de Biedma afirma que «más que nunca estaba decidido a “no forzar”, a dejar que el poema saliese por sí solo, tal como él quería» (2015: 501).

En lo que sí se esfuerzan los poetas es en tener el control de la decisión de la forma que van a usar. Tanto Gil de Biedma como Auden insisten en que esta decisión depende del efecto que quieren producir con el poema dado:

Descubrir que el arte es una mediación, y que para producir determinados efectos tienes que apelar a unos medios que no son los efectos mismos. Por ejemplo, todos los poemas de *Moralidades* están pensados desde una perspectiva absolutamente formal, a partir de un efecto que deseaba producir y habiendo discernido los medios más aptos para conseguirlo. Pienso que descubrir que puedes lograr determinados efectos es una afirmación de uno mismo y una forma de crearte una identidad.

(Gil de Biedma, 2010a: 1252)

The choice of a verse form is only half conscious. No form will express everything, as each form is particularly good at expressing something. Forms are chosen by poets because the most important part of what they have to say seems to go better with that form than any other..., and then, in its turn, the form develops and shapes the poet's imagination so that he says things which he did not know he was capable of saying, and at the same time those parts of his imagination which once had other things to say, dry up from lack of use.

(Auden, «Pope», 1951: 217-218)

En el estudio dedicado al verso libre en la poesía española del siglo XX, Francisco López Estrada propone que «el principio de la libertad» de la nueva métrica significa el reconocimiento de «la presencia de la poesía como creación total» (1983: 110). Las experimentaciones e innovaciones están destinadas a lograr el efecto total predeterminado por el poeta. Una vez la forma satisfactoria ha sido elegida para un poema, el poeta sigue las reglas del juego y moldea sus ideas dentro de la forma. Como dice Gil de Biedma, «lo que

importa no es el material, sino el modo de disponerlo y estructurarlo» (2010a: 1263). Les fascinan las demandas que algunas formas complicadas exigen a sus facultades creativas. El rol de la forma del verso en Gil de Biedma y Auden es indispensable porque contribuye a mantener el equilibrio preciso entre la creación consciente y la no controlada.

El segundo equilibrio, entre la forma y el tema, tiene que ver con la relación dialéctica entre la belleza y la verdad en la poesía. En la lección inaugural como titular de la cátedra de Poesía en Oxford, un texto fundamental para Gil de Biedma, Auden propone que la poesía es un rito verbal que «debe ser bello, debe exhibir el balance, el final y la aptitud de aquello cuya forma es» (1974: 66-67). En este caso, el juego con la forma puede ser una buena manera de mantener el equilibrio entre la belleza del arte poético y la realidad que representa el tema. Tal como subraya Gil de Biedma (2010a: 1079-1080):

Las formas obligadas tienen la ventaja de neutralizar hasta cierto punto las incomodidades inevitables en esa relación tan antigua, tan cordial y tan sólidamente fundada en el malentendido, que cada lector a su modo postula entre verdad y poesía; gracias a ellas, puede más lo que el poema es que lo que el poeta dice.

Cuando explica la métrica de los poemas cortos de la llamada serie filipina en una carta a Juan Ferraté, el poeta barcelonés escribe (2010b: 267):

Quizá mi experiencia con D. había sido demasiado profunda, demasiado complicada y estaba demasiado cercana para que [...] pudiese yo conseguir con ella un buen poema extenso del tipo de los que venía haciendo [...]. Y es probable que mi solución fuese a contrapelo del esquema de canción o epigrama ya adoptado: consistió en reducir a mínima escala la estructura meditativo-dramática que habitualmente empleo, disponiéndola en torno de unas cuantas escenas e imágenes que sirviesen como claves —o, mejor dicho, que considero las claves de toda la relación.

En otras ocasiones, cabe notar el gusto especial de ambos poetas por las formas poéticas complicadas. En palabras de Auden, la confección de estas formas «implica enormes dificultades técnicas, [...] aún si su contenido es trivial, la consciente exageración teatral» (1974: 55). Según Dionisio Cañas, «un rasgo destacado» de la poesía de Gil de Biedma es la experimentación que realiza con las formas fijas de la métrica (1992: 19-20). Uno de los éxitos más extraordinarios es, sin duda, la sextina «Apología y petición», que como señala Luis Antonio de Villena, «nos muestra el rigor de esta poesía» (2006: 109).

Esta forma provenzal, que ha estado «ausente en la poesía española contemporánea a partir del siglo XVIII» (Romano, 2003: 185), llega a Gil de Biedma a través de la tradición inglesa, como recuerda él mismo (2010a: 1077):

La curiosidad por el canon estrófico que inventó el gran Arnaut Daniel me venía de la poesía de lengua inglesa. sir Philip Sydney, Pound, Bertran de Born, Auden, Eliot. En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado de sí en nuestra época está en la maravillosa y libre estilización a que la sometió T. S. Eliot en la parte segunda de «The Dry Salvages».

La doble sextina de Sidney ha sido analizada por William Empson en *Seven Types of Ambiguity*, uno de los libros teóricos esenciales para Gil de Biedma. La resurrección de esta forma en la poesía inglesa del siglo XX se debe mucho a las tentativas de Auden en «Paysage Moralisé» (1969: 71-72), el monólogo de Sebastian en *The Sea and the Mirror* (2007: 401-444) y «Kairos and Logos» (2007: 303-308), este último compuesto por cuatro sextinas.

La llave de la sextina es la repetición. Es en las seis palabras recicladas a lo largo del poema donde refleja el propósito creativo de los poetas. En «Paysage Moralisé», las palabras repetidas son: «valleys», «mountains», «water», «islands», «cities», «sorrow». Cinco de ellas pertenecen al mismo grupo de significación, que también es lo que tradicionalmente aparece en las sextinas, mientras que la sexta palabra «sorrow» cambia el tono del poema

completamente. La fuerza emocional que representa esta palabra da una gran potencia estética a la composición (Wainwright, 2004: 134). La forma antigua de la sextina, que tradicionalmente trata los temas amorosos o arcádicos, se convierte en el envase para contener la representación de «la condición general espiritual del ser humano» (Fuller, 2007: 155).

En «Apología y petición», Gil de Biedma da un paso más en explorar la potencia de la forma con las seis palabras «menos poéticas del mundo» (España, demonio, pobreza, gobierno, hombre y historia) para que la mera repetición las enriqueciera (2015: 429). No es una casualidad que elija la forma de sextina para un poema social tratando el tema de España. El contraste entre la forma y el tema desempeña un papel importante. Así como para Auden la forma estricta puede ser un complemento del discurso coloquial, la sextina le sirve a Gil de Biedma como una medida de equilibrar el tema social. En las palabras de Ferraté, es precisamente «la rigidez de la forma» que «confiere a todo el desarrollo una cualidad obsesiva alucinante capaz de rescatar al tema político de la vacuidad que es la sima donde inevitablemente se despeñan los poemas de ese género» (1994: 218). Así explica el propio poeta (2010a: 1311):

Lo que explica que esa sextina saliera relativamente bien es el hecho de que el tema de España tiene, desde la generación del 98 hasta el momento en que está escrito ese poema, una evolución más parecida a la de un topos medieval que a la de un tema literario moderno. España es algo que desborda la experiencia personal concreta de cualquiera y, por tanto, querer escribir un poema sobre España acaba siempre en la abstracción, en la pura fantasmagoría. Por otro lado, la ventaja de una forma rígida es, como ha dicho Auden, que arroja una cierta distanciaci3n ir3nica sobre lo que se est3 diciendo. Creo que uno siempre ha de poner algo de distancia mental entre s3 mismo y sus ideas, que al fin y al cabo no son suyas.

Para Gil de Biedma, el empleo de la sextina es un modo de distanciarse de la poes3a social al uso. Se crea una tensi3n expresiva entre la m3trica excesivamente cuidada y el tema

cotidiano cívico. Cita a Auden para destacar el papel indispensable que juega la forma en la transmisión de ideas en este poema (2010a: 1079-1080):

Como Auden ha observado, «Treinta días trae noviembre / con abril, junio y septiembre» es poesía y es verdad; sin embargo, «Treinta días trae diciembre / con abril, julio y septiembre» que no es verdad, sigue siendo poesía: un pareado, ni mejor ni peor que el otro. Pienso que bastante de lo que digo en «Apología y petición» resultaría menos aceptable puesto en verso libre. A la vez, la relativa rareza de la sextina me ahorraba el inconveniente de las formas en exceso utilizadas, como el soneto, que suelen sonar a ellas mismas. A mí me importaba que el poema sonase a lo que digo.

LA ESTRATEGIA DE LA MÉTRICA

Después de confirmar teóricamente la importancia de la forma de verso en la poética de Gil de Biedma y Auden, pasamos al ámbito práctico. Pretendo estudiar la atención que prestan los dos poetas a la forma de verso tanto en el proceso de la composición como en el resultado de esta atención que reside en los poemas.

Para Gil de Biedma, el proceso de creación empieza con la consideración previa de los problemas «casi todos de orden formal» (2010a: 1185) que deben ser resueltos para escribir un buen poema. Esto significa tanto la elección o la invención de una forma en general como un cálculo detenido y perfecto sobre «el fraseo, el ritmo, las pausas y los cambios de tempo» (Jaume, 2015: 59) en particular. Cabe echar un vistazo al proceso de creación de Gil de Biedma para confirmar el papel predominante que juega la estrategia formal. Aplica un «minucioso sistema compositivo» (Jaume, 2015: 34) para satisfacer su «obsesión por la perfección» (Gil de Biedma, 2010a: 1240), como expresa el propio poeta en varias ocasiones:

Yo me pasaba meses y meses delante de un poema, pensando en los presupuestos protoliterarios, en los problemas de tipo formal; consideraba los tonos y la sucesión de los movimientos del poema; una vez concluida esa fase previa, ya sabía hasta el número de versos

que iba a tener el poema. Cuando lo tengo articulado todo en la cabeza, me siento y escribo de un tirón el borrador del primer movimiento; lo rompo y posteriormente lo voy recomponiendo en la cabeza contando con que el olvido me ayuda a eliminar lo accesorio...

(2010a: 1208)

[M]i sistema de trabajo era tener una idea del poema, y esa idea era predominantemente una idea formal; no implicaba tanto una noción más o menos vaga de lo que quería decir como una noción más precisa de lo que quería hacer y del efecto que quería producir. Luego empezaba a plantearme —y ahí viene la autocrítica— los problemas de tipo formal que era necesario resolver.

(2010a: 1235)

Cuando escribo el poema, lo que tengo en la mente es una idea directora de cómo el poema tendría que funcionar formalmente, dónde tienen que estar los resortes y las variaciones y las transiciones del poema.

(2010a: 1266)

Cuando comienza a escribir, ya está «totalmente formulada la estrategia formal del poema» hasta el punto de que sabe el exacto número de versos que va a tener un poema (Gil de Biedma, 2010a: 1235). En los diarios, Gil de Biedma anota constantemente la formulación del poema que está trabajando en ese momento. La tabla siguiente presenta el conjunto de notas sobre la estrategia que aparecen en sus diarios de *Moralidades* y los poemas correspondientes.

Título del poema	Nota de JGB
«En el nombre de hoy»	El poema es en realidad un ejercicio en verso irregular con predominio de endecasílabos, decasílabos y octosílabos, asonantado según un esquema más o menos variable. (2015: 344-345)
«Noche triste de octubre, 1959»	He escrito ayer un puñado de versos para D (que ahora se titula ya «Días —o noches— de octubre»), provisionales, desde luego, pero satisfactorios. Lo que me tiene de mejor humor es que por fin he visto la estructura total, y el medio de darle una <i>durée réelle</i> . (2015: 370)
«París, postal del cielo»	En total el poema irá a tener unos treinta y seis versos. (2015: 386)
«Canción de aniversario»	El trabajo en este tipo de poemas musette resulta a la vez irritante y entretenido: uno atiende a barajar cantidades acentuales y silábicas antes que a la atmósfera y al sentido general de lo que está empezando a decir. El trabajo es, mucho más acentuadamente que en mis otros poemas, el que durante siglos ha parecido definitorio de la labor de composición poética: la versificación. (2015: 404)
«Apología y petición»	He empezado ayer a trabajar en mi proyecto de sextina, que cada vez me tienta más, aunque no sé si por razones extrapoéticas —i.e., la de hacer un <i>tour de force</i> que deje con un palmo de narices a los aficionados y a los críticos para quienes el tipo de poesía que yo hago constituye un síntoma evidente de incapacidad formal o de completa despreocupación. (2015: 424)

<p>«Apología y petición»</p>	<p>Pienso que en cada estrofa la primera palabra debe ser el núcleo, la imagen en torno a la cual las otras cinco se disponen en constelación, desarrollando y prolongando significación.</p> <p>Segunda estrofa: habría que desarrollar la idea —posiblemente apuntando que es falsa— del peso de la historia, del todo ya está escrito y juzgado —hasta el futuro.</p> <p>Tercera estrofa: desarrollo irónico del mito de la pobreza española —concreción literaria de ciertos presupuestos históricos reaccionarios.</p> <p>A partir de aquí, con el desarrollo de las palabras «hombre», «gobierno» y «demonios» el poema debería gradualmente convertirse en un negocio práctico de afirmación y negación que terminaría con la exhortación afirmativa de los tres versos finales. (2015: 425)</p>
<p>«Un día de difuntos»</p>	<p>[H]e añadido versos y corregido algunos pasajes de lo anterior, pero lo más importante es que por fin lo veo claro; quiero decir que por fin le veo el final, y que estoy de él sólo a ocho o diez versos de distancia. (2015: 442)</p>
<p>«Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera»</p>	<p>[D]ebo dedicar una cuantas horas a imaginar la estructura y desarrollo de los restantes movimientos, que todavía no veo de modo definido y concreto. (2015: 448)</p> <p>Empiezo ya a ver claramente la forma en que ha de disponerse el resto de poema. (2015: 450)</p>
<p>«En el castillo de Luna»</p>	<p>Borrajeado la primera estrofa de «En el castillo de Luna», que ha de ir todo en octavas bermudinas —una estrofa a la que Espronceda me ha aficionado—, pero sustituyendo el consonante por el asonante, de acuerdo con mis criterios acerca de la rima. (2015: 464)</p>

«Ribera de los alisos»	Además, al establecer una relación de orden formal —dentro de la estructura del poema— entre el «polen de los pinos» y el «latido de los pinares» creo que queda insinuada la mutación de la hora, entre el principio y el final del discurso. (2015: 500)
«Happy Ending»	Ayer escribí un poemilla, ensayo de los que deseo escribir el año que viene, para redondear el libro a la «sombra» de Toulet y Housman. (2015: 508) [<i>nota de Jaume: Toulet inventó una estrofa de octosílabos y hexasílabos que JGB adaptó libremente para su serie filipina.</i>]
«Días de Pagsanján»	Me satisface, sobre todo, porque me ha procurado un principio de destreza en el manejo regular del eneasílabo, que hasta ahora me faltaba por completo. (2015: 510)
«Peeping Tom»	[S]ólo me restan por escribir cuatro de los diez y seis versos que ha de tener. (2015: 515)
«Pandémica y Celeste»	<p>El movimiento final se me ha dividido en tres secciones, de las cuales tengo dos escritas (catorce versos); falta únicamente tomar la última curva y embocar la recta final (entre doce y veinte versos), pero no acabo de arrancarme. (2015: 534)</p> <p>He trabajado en «Pandémica y Celeste» para llegar a una molesta conclusión: que el arranque del final, apuntado aquí ayer, no sirve porque falsea el tono. En su lugar tengo ahora un esquema que enlaza mucho más directamente —por la sintaxis y la rima— con los versos precedentes. (2015: 537)</p>

De manera parecida, en el manuscrito de Auden para *The Sea and the Mirror*, el poema largo con un mosaico de formas y métricas, también se advierte el esfuerzo minucioso que dedica. En el proceso de confeccionar el borrador del villanelle de Miranda, el poeta anota los

requisitos de repetición en el margen de la página y prueba frases alternativas para cumplir con ellos (Spears, 1963: 247n y 249n).

A ambos poetas el aprendizaje de las formas de la tradición poética les facilita acceso a la innovación. Según Auden, la tradición nunca le parece demasiado pasada sino que es su experiencia ordinaria y la manera cotidiana de la percepción (Mendelson, 2017: 9). Gil de Biedma ve la tradición poética como «el medio más sutil y eficaz para innovar» (2010a: 1066). Sus poemas son el híbrido entre aprendizaje de la tradición y la innovación originaria. En su opinión, la experimentación de la poesía brota de la imitación de la tradición. Como dice Gil de Biedma en una entrevista (2010a: 1240):

Creo que en *Moralidades* experimento mucho, pero experimento con la tradición, con la imitación. La mitad del libro es un experimento deliberado de imitación; todos esos poemas tienen detrás un poema al que se imita. Lo que pasa es que cuando uno imita deliberadamente la gente no lo reconoce. Pero pienso en ese libro como un libro experimental: estuve experimentando con la tradición y con los temas.

En las palabras de Andreu Jaume, lo que hace Gil de Biedma es «inventar su propia forma, complicando su especial y muy particularizada relación con la lengua, poniendo la estructura al servicio de la acción dramática del poema y componiendo una música verbal que suena exactamente a lo que dice, adhiriéndose a la memoria antes de convencer al juicio» (2015: 35).

Para investigar el papel que juega la tradición poética en la estrategia formal de Gil de Biedma, he llevado al cabo un estudio de métrica de toda su obra de poesía, recogiendo las modalidades utilizadas por él así como las estrofas habituales. A continuación voy a presentar las características de su versificación en tres aspectos: el metro, la rima, y la estrofa. Intentaré demostrar cómo se apropia de los recursos métricos tradicionales con el fin de encontrar la

forma más adecuada. Al mismo tiempo, introduciré algunos ejemplos de Auden para complementar la demostración.

Metros

De entre los 2697 versos que componen los 95 poemas castellanos de *Las personas del verbo*, los versos más numerosos son los endecasílabos y los heptasílabos —solo ellos suman más de la mitad—, seguidos por los alejandrinos, los octosílabos y los eneasílabos (véase Tabla 1 y Figura 1 en el Apéndice II). Todos son los cómputos silábicos característicos de la tradición petraquista y de la silva moderna. Al estudiar los tres poemarios separadamente en cuanto a la composición de metros (véase Tablas 2, 3, 4 y Figura 2), notamos que aunque el endecasílabo y el heptasílabo siguen predominando a lo largo de toda su etapa creativa, el octosílabo experimenta una subida de casi 6% en *Moralidades*, con lo que alcanza el tercer lugar sustituyendo al alejandrino. En *Poemas póstumos*, sin embargo, el octosílabo sufre un visible descenso y solamente aparece una vez en todos los 555 versos mientras el alejandrino recupera su posición entre los tres metros dominantes. También notamos una subida obvia de los heptasílabos en el último poemario, casi un 10% más que en los dos anteriores. Además Gil de Biedma aumenta el uso de los eneasílabos en esta última entrega de poesía.

Si durante los años de *Compañeros de viaje*, la influencia más directa del cultivo de los octosílabos puede venir de Guillén, desde el principio de la composición de *Moralidades*, su entusiasmo se debe más a la lectura de *Le Grand Testament*, el largo poema en octosílabos de François Villon (Gil de Biedma, 2015: 345 y n.). Esto también explica en parte la subida de porcentaje de octosílabos en este segundo poemario. De hecho, el poeta barcelonés cuenta a Villon entre sus maestros (2010a: 1308). Aquí, en los versos villonescos, las miradas de Gil de Biedma y Auden se encuentran otra vez. Villon también ejerce influencia en la creación de Auden con la forma fija de villanelle que el poeta inglés experimenta con éxito, en ejemplos como «Leap Before You Look» (1969: 200) y «If I Could Tell You» (1969: 201).

De los cinco metros de mayor frecuencia en la obra de Gil de Biedma, cuatro están relativamente muy arraigados en la tradición poética española. En sus propias palabras, compone «un verso de base endecasílabo, añadiendo o quitando acentos, añadiendo o quitando sílabas» (2010a: 1234). El endecasílabo, de origen italiano, ha sido «el metro constante y más representativo» de la métrica castellana desde el Renacimiento y a partir de entonces se utiliza en «las más variadas estrofas en todas las épocas de la historia de nuestra lírica» (Quilis, 2001: 73). Es «uno de los metros más nobles» de la literatura castellana (Herrero Prado, 1996: 39). Como nos indica Gil de Biedma, «llevamos cuatrocientos años escribiendo endecasílabos. Los endecasílabos generalmente acentuados en la sexta nos salen con suma facilidad y regularidad» (2010a: 1288).

La historia del heptasílabo, indispensable componente de silvas y liras, como verso regular puede remontarse hasta el siglo XII. Ha sido el metro más utilizado durante el Neoclasicismo formando odas, romances, letrillas, etc. y encuentra «el nuevo florecimiento» en la generación del 27 (Quilis, 2001: 63-64). Mientras tanto, el alejandrino es «un verso de gran importancia en nuestra lírica» que ha sido «muy utilizado en el siglo XIII» y también por los poetas modernos «con gran maestría y belleza» (Quilis, 2001: 76).

El octosílabo es «una constante métrica» en la historia de la lírica española y también «el más antiguo» (Quilis, 2001: 65). Herrero Prado propone que es «el más utilizado en la métrica castellana» (1996: 37). Gili Gaya nos explica la raíz idiomática del «predominio del octosílabo en la poesía española» citando los recuentos de Navarro Tomás en el ámbito lingüístico que «tiene la lengua castellana de todos los tiempos una preferencia muy marcada por los grupos de 5 a 10 sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de 7 y 8» (1993: 83). Por lo tanto, Gaya resume que «el verso octosílabo sea, hoy como ayer, el más fácil de hacer, tanto entre los poetas populares como entre los más doctos» (1993: 83).

En cuanto al eneasílabo, según Antonio Quilis, no es un metro muy frecuente en español y su empleo se encuentra principalmente en el «estribillo de canciones populares» (2001: 67). Herrero Prado lo llama «un metro raro en castellano» que «ocasionalmente se encuentra en la poesía medieval y en el Neoclasicismo y Romanticismo» (1996: 38). Sin embargo, en la edad moderna, favorecen al eneasílabo grandes poetas como Rubén Darío, en cuyas manos el eneasílabo «alcanza su mayor lirismo» (Quilis, 2001: 67), y Gabriela Mistral —es el metro que esta última emplea con más frecuencia (Navarro Tomás, 2014: 294). De hecho, el eneasílabo junto con el endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino son los metros principales para formar la silva moderna cuya presencia resulta llamativa en toda la poesía española del siglo XX.

Del corpus poético completo de Gil de Biedma, 13 de los 95 poemas son isométricos: cinco endecasílabos, cuatro heptasílabos, tres octosílabos y un eneasílabos (véase Tabla 5). Aparte de una excepción, sus formas estróficas también son atentamente regulares. En ocasiones, con ayuda de la rima y otros aspectos métricos, Gil de Biedma experimenta formas tradicionales más complicadas como el soneto, la octava real o la sextina.

Aparte de los poemas listados arriba, la mayoría de los poemas de Gil de Biedma son heterométricos. Cinco de sus poemas largos más famosos también constan de las mayores variedades de metros en su obra: en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» hay una mezcla de doce tipos de versos en cuanto al número de sílabas, desde el bisílabo hasta el quince sílabas; en «París, postal del cielo» y «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera» hay 11; en «Pandémica y celeste» y «Contra Jaime Gil de Biedma» hay 10. Sin embargo, sigue siendo muy destacada la estrategia formal que aplica en sus trabajos. Considerando que los cinco metros principales ocupan casi 85% de los versos en total, el esfuerzo en la composición de los poemas heterométricos es más bien un juego de los requisitos estrictos de los versos silábicos. Todos los poemas constan de versos de por lo

menos uno de los metros predominantes que estudiamos antes. Sobre el ritmo básico endecasílabo, heptasílabo u octosílabo, Gil de Biedma desarrolla combinaciones con otros metros para llegar al mejor efecto de expresión posible.

La combinación de metros más frecuente es la del endecasílabo y el heptasílabo. Tenemos ejemplos como «Las afueras IV», «Las afueras VIII» y «Ultramort» compuestos por versos simples de endecasílabos y heptasílabos. Si incluimos los hemistiquios de los alejandrinos en esta categoría, llegamos a obtener más ejemplos como «Lunes», de endecasílabos y alejandrinos, y los cuatro poemas de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos: «Amor más poderoso que la vida», «La Calle Pandrossou», «Últimos meses», y «Son plásticas de familia». Siendo la mezcla básica de la silva, es una de las combinaciones más tradicionales y naturales. Empleando las palabras de Navarro Tomás, el grupo 11-7 consiste en la «coordinación común y corriente entre todas las variedades de ambos metros polirrítmicos» (1971: 84). Según él, «el heptasílabo corresponde a la sección del endecasílabo determinada por el apoyo de la sílaba sexta» (1971: 84). Además, el grupo del alejandrino y el heptasílabo «actúan con clara y natural armonía» y «[l]a armonía tiene por base en este caso la correspondencia del endecasílabo con los hemistiquios del alejandrino 7-7» (Navarro Tomás, 1971: 85-86). En los poemas de tres metros concordantes, la combinación del endecasílabo y el heptasílabo también colabora con el tetrasílabo («Canción de verbena» y «De senectute»), el pentasílabo («Las afueras VII», «Recuerda» y «Albada»), el hexasílabo («Domingo» y «Epigrama votivo») y el eneasílabo («Las afueras I», «No volveré a ser joven», «Resolución» y «A través del espejo»).

La mezcla de combinaciones tradicionales y de metros insólitos da una característica singular a la obra de Gil de Biedma. Como señala el propio poeta en una carta a Juan Ferraté, adopta tanto la «desusada combinación silábica 8-7» en los poemas cortos de la «serie filipina» como «la asociación 5-8-7» en «Las afueras XII» para expresar «un estado de

indecisión» (2010b: 268–269). Merece la pena detenernos ante el caso de «La novela de un joven pobre» y «En el nombre de hoy», donde el poeta utiliza versos de números de sílabas consecutivos: siete, ocho, nueve y diez sílabas en el primero, y desde siete hasta once sílabas en el segundo. En ambos poemas, el compás principal es el ritmo octosílabo. En «La novela de un joven pobre» hay 22 octosílabos, 10 eneasílabos, 4 heptasílabos y 4 decasílabos. En cuanto a «En el nombre de hoy», hay 20 octosílabos, 14 eneasílabos, 3 heptasílabos, 2 decasílabos y un endecasílabo. Es decir, la combinación predominante es la de octosílabo y eneasílabo. De los estudios de Navarro Tomás, sabemos que no ha sido muy cultivada ni la combinación del eneasílabo y el heptasílabo ni el eneasílabo y el octosílabo salvo algunas canciones antiguas (1971: 79). Mientras tanto, los compases de octosílabo, decasílabo y endecasílabo se insertan sin dificultad, por no mencionar la combinación usual del heptasílabo y el endecasílabo. La introducción de los versos de 7, 10, 11 sílabas resulta muy útil para acomodar los eneasílabos al ritmo octosílabo.

A lo largo de su carrera creativa, Auden también demuestra el afán de experimentar las posibilidades de diferentes metros. Debido a la diferencia en la naturaleza lingüística, el sistema básico más frecuente de la versificación inglesa es el acentual-silábico. El acento es una característica tan prominente del inglés hablado que se convierte en una fuerza dominante en cualquier secuencia (Wainwright, 2004: 61). Por lo tanto, el esfuerzo de Auden en el cuidado de la métrica se demuestra en la variación y combinación de los modelos de *feet*, es decir, la disposición de las sílabas acentuadas y no-acentuadas.

El ejemplo que elijo es el «viejo poema favorito» de Gil de Biedma (2015: 528), cuya traducción «en romance» está incluido en *Moralidades* bajo el título «Auden's “At last the secret is out”». El poema original de Auden consta de tres estrofas de cuartetos y es el octavo poema en una serie de doce *songs*.

SONG VIII

At last the secret is out, as it always must come in the end,
The delicious story is ripe to tell to the intimate friend;
Over the tea-cups and in the square the tongue has its desire;
Still waters run deep, my dear, there's never smoke without fire.

Behind the corpse in the reservoir, behind the ghost on the links,
Behind the lady who dances and the man who madly drinks,
Under the look of fatigue, the attack of migraine and the sigh
There is always another story, there is more than meets the eye.

For the clear voice suddenly singing, high up in the convent wall,
The scent of the elder bushes, the sporting prints in the hall,
The croquet matches in summer, the handshake, the cough, the kiss,
There is always a wicked secret, a private reason for this.

Siguiendo un metro de *hexameter* —seis sílabas acentuadas en cada verso—, Auden está constantemente cambiando la posición de estas sílabas. No solo utiliza pies clásicamente ingleses como el yambo, el anapesto y la inversión trocaica, que pone el acento en la primera sílaba del verso. También se nota la presencia del anfibraco, un tipo de pie poco frecuente en la métrica inglesa que es más característico en lenguas como la española cuyas palabras suelen tener el acento en la penúltima sílaba. Auden usa este mismo pie en otros trabajos como «Five Songs V (“Oh Where Are You Going”» (2007: 59). Su aprendizaje de la métrica de la tradición literaria tanto inglesa como extrajera también se demuestra en *New Year Letter* (2007: 195-241). En este poema largo hace «un ejercicio de arqueología métrica» (Insausti, 2013: 200) recuperando la poética augusta, y presentando una forma de verso inusual con un dístico octosilábico (Insausti, 2013: 209). La medida silábica utilizada «constituye una excepción en la poesía inglesa» (Insausti, 2013: 198).

Rima

En su artículo importante sobre la métrica, Osip Brik elige el título de «Las repeticiones sonoras» y explica el papel esencial que la repetición de sonido juega en la estética general de la poesía (cit. en Domínguez, 1988: 11). Gili Gaya también propone que el ritmo poético reside en «la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias» (1993: 153). En este sentido, la rima representa uno de los rasgos más destacados de la repetición sonora en la poesía. A continuación estudiaremos las características de la rima de Gil de Biedma en cuanto al timbre (consonante o asonante), al acento (aguda, llana o esdrújula), así como su disposición estructural.

Excepto raras ocasiones en las que el poeta barcelonés usa la rima consonante para conformarse con los requisitos de algunas formas fijas como el soneto («[Sorprendiese en la luz del crecimiento]») y la octava real («Al final»), la rima asonante predomina sus versos. Incluso en algunas ocasiones como en «El castillo de luna», cuando tradicionalmente su métrica pide la rima consonante, Gil de Biedma la sustituye por la asonante, «de acuerdo con mis criterios acerca de la rima» (2015: 464).

El criterio de esta decisión se encuentra en su sensibilidad aguda de percibir la naturaleza lingüística del castellano. Su punto de referencia es el inglés. De las varias entrevistas en las que Gil de Biedma trata del tema, llegamos a concluir los «inconvenientes alarmantes» que en su opinión tiene el castellano «como lengua de poesía» (2010a: 1238):

- ① La «pobreza vocálica», «la monotonía de las vocales», especialmente «la tremenda aparición constante de la e» (2010a: 1238).
- ② El exceso de palabras con acentos en la penúltima sílaba (2010a: 1214).
- ③ La escasez de palabras monosilábicas y el exceso de palabras largas que tienden a la hojarasca (2010a: 1239 y 1214).

A su parecer, por los «inconvenientes» ① y ②, «la rima consonante en castellano no va bien» (2010a: 1214). En cambio, la rima asonante «da la posibilidad de variación a esa

pobreza vocálica» (2010a: 1239) y «permite efectos más variados y evita ese horrible retintín a calderilla de las palabras de cuatro sílabas con acento en la penúltima» (2010a: 1214). Allí viene su preferencia por la rima asonante. En cuanto al «inconveniente» ③, curiosamente lo que Gil de Biedma lamenta que carece el castellano —las palabras monosilábicas— es precisamente lo que Auden califica como su arma secreta para crear su propio ritmo de discurso (1964: 207-208):

[M]y fascination with certain speech-rhythms which can only occur in an uninflected language rich in monosyllables, my fondness for peculiar words with no equivalents in other tongues, and my deliberate avoidance of that kind of visual imagery which has no basis in verbal experience and can therefore be translated without loss.

Auden comparte con Gil de Biedma la sensibilidad lingüística de los diferentes lenguajes, y estas características también afectan las decisiones formales que realiza. En su caso, como escribe en inglés, la meditación es la contraria que la de Gil de Biedma. En la serie de poemas cortos que Auden escribe en el último año de su vida, hallamos unos versos reveladores («Shorts», 2007: 887):

Envy we must those bards who compose in Italian or German:
apposite Feminine Rhymes give them no bother at all.
We, though, thanks to a Tongue deprived of so many inflexions,
can very easily turn Nouns, if we wish, into Verbs.

La rima femenina, conocida también como la rima llana, alcanza a parte de la penúltima sílaba. Aparece con naturalidad en un lenguaje como el castellano, abundante de palabras con el acento en la penúltima. En inglés, con tantas palabras monosilábicas, no se utiliza con tanta frecuencia. Sin embargo, Auden efectúa algunos intentos interesantes de la rima llana. Uno de los ejemplos más destacados es «Many Happy Returns» (1969: 208-211), en el que la rima femenina está presente en los versos terminados por las palabras multisilábicas.

1ª estrofa: rel - a - tion, celebr - a - tions;
3ª estrofa: ill - u - sion, conf - u - sion;
4ª estrofa: revel - a - tion, tempt - a - tion;
7ª estrofa: st - a - tion, occ - a - sion;
8ª estrofa: conv - en - tion, m - en - tion;

En el estudio sobre los sonetos de Shakespeare, un ensayo leído y citado por Gil de Biedma (2010a: 786 y 1346), Auden propone que le parece acertada la forma de sonetos que elige Shakespeare en lugar del modo petrarquesca (2003: 59), una línea seguida también por el soneto español. Para Auden, la justificación viene de la comparación entre el italiano y el inglés, que «el inglés padece tal escasez de rimas que es casi imposible escribir un soneto al modo de Petrarca que suene en todo momento llano, natural, logrado sin esfuerzo» (2003: 59). De hecho, Auden incorpora el modelo petrarquista en su soneto «Words» (2007: 622-623), cuyo modelo de rima ABAB ABAB CDC CDC combina la tradición inglesa y la italiana, creando una forma mixta. También procura usar una rima mixta de consonante y *pararhyme* (3/4, 1/2 o 1/4 rima) en *Paid on Both Sides*. La mezcla de los modelos diferentes de rima asegura «los grados variados de énfasis» y condensa el conflicto dramático (Hobsbaum, 1999: 47-48).

De manera parecida, en algunos de sus poemas Gil de Biedma lleva al cabo con maestría la rima más frecuente en el inglés, que es la masculina, utilizando una variedad de palabras agudas, como las monosilábicas, los infinitivos, y los verbos de futuro indicativo de primera persona singular, entre otros. «En el castillo de luna» (2010a: 187-189) consta de ocho estrofas de octavillas en las que el 4º y el 8º verso de cada una tienen rima aguda: viv - ir, fel - iz; muj - er, v - er; civ - il, m - il; juvent - ud, sal - ud; primaver - al; visi - ón, coraz - ón; cumpl - ir, pa - ís; mej - or, prisi - ón. En los poemas cortos de la serie filipinas, tenemos dos versos en cada estrofa con rima aguda encuadrados entre dos versos llanos que riman entre sí, o viceversa. Ocasionalmente también inserta un verso esdrújulo en lugar del llano:

«Mañana de ayer, de hoy» (2010a: 173)

1ª estrofa: m - ar, vent - a - na, desc - ans - as, crist - al; [abba]*

2ª estrofa: se - gund - os, contral - uz, a - ún, desn - ud - o; [cddc]

3ª estrofa: m - í, p - iens - o, t - iemp - o, as - í. [effe]

«Días de Pagsanján» (2010a: 174)

1ª estrofa: all - á, t - iemp - o, llev - o, Pagsanj - án; [abba]

2ª estrofa: espes - ur - a, lat - ir, rept - il, osc - ur - a; [cddc]

3ª estrofa: fl - or, moj - ad - os, bañ - áb - am - os, d - os. [effe]

«Volver» (2010a: 175)

1ª estrofa: im - ág - en - es, t - i, mat - iz, su - av - e; [abba]

2ª estrofa: v - oz, furt - iv - os, maldorm - id - o, habitaci - ón; [cddc]

3ª estrofa: añ - os, felici - ad, record - ar, cambi - ad - o. [effe]

«Loca» (2010a: 176)

1ª estrofa: amb - igu - a, col - or, s - on, b - ich - as; [abba]

2ª estrofa: romp - er, l - ágr - im - as, c - am - a, calmar - é; [cddc]

3ª estrofa: p - en - a, dorm - ir, m - í, enf - erm - a. [effe]

«Happy Ending» (2010a: 177)

1ª estrofa: conm - ig - o, ya, dir - á, definit - iv - o; [abba]

2ª estrofa: m - ás, m - ism - o, olv - id - os, dur - ar. [cddc]

La rima también funciona estructuralmente en la transmisión del efecto sonoro así como indica subdivisión dentro de la estrofa. Una mezcla de las distribuciones de rima puede hacer magia con las repeticiones de sonidos a diferentes ritmos. Tomamos otra vez «En el castillo de luna» como ejemplo. La rima cambia de una estrofa a la otra, pero siempre sigue el modelo de «abbc | deec». Es decir, la rima aguda subdivide cada estrofa en dos semi-

* Subrayo las rimas agudas.

estrofas de cuartetos con una incompleta rima abrazada. Se puede percibir dos tipos de rima al mismo tiempo: uno más intenso de «— A A —» y otro más lento de «— — — A — — — A». De esta manera, el efecto sonoro del poema parece dar vueltas haciendo ecos.

En «Musée des Beaux Arts» (1969: 123-124), que consta de una estrofa de trece versos y una de ocho, Auden también utiliza una mezcla de distribuciones de rima (abca | dedb | fgfg | hhij | kkij) para subdividir las dos estrofas. Tenemos aquí unos varios tipos de rima que operan a distintos ritmos: la media abrazada de «A — — A», la media cruzada de «A — A —», la cruzada de «A B A B», la continua pareada «A A — —», y la más lenta «— — A B — — A B». En la traducción que hace Gil de Biedma de este poema (2010a: 931), nuestro poeta mantiene el número de versos de la primera estrofa pero varía un poco en los encabalgamientos en la segunda, obteniendo como resultado dos versos más. La rima producida (abca | aefd | agbhh || dhhi | hjkkba) no solo llega a recrear perfectamente el modelo de los primeros cuatro versos, sino también ofrece una riqueza de tempos aún mayor que el original, porque además de las formas de «A — — A», «— A A —» y «— — A A — —», el primer verso de cada una de las tres primeras semi-estrofas riman entre sí («A — — — A — — — A — — — —»). Y los dos primeros y los últimos dos forman una rima abrazada con 19 versos encuadrados entre ellos:

1º verso: equivoc - ab - an

2º verso: entend - ier - on

...

22º verso: c - iel - o

23º verso: p - az.

Estrofa

Las estrofas que Gil de Biedma cultiva en sus obras presentan una característica polarizadora (véase Tabla 6). Por un lado, casi la mitad (48%) de sus poemas constan de una

estructura estrófica bien fija, es decir, el patrón de la primera estrofa se repite rigurosamente en las demás, más allá de los casos con requisitos especiales como el soneto o la sextina. Por el otro lado, la arquitectura del resto disfruta de tanta variedad en el aspecto estrófico que la cantidad del tipos de estrofas a menudo equivale a la de todas las estrofas del poema: en otras palabras, cada una de las estrofas consta de un número de versos diferente. Es muy justo lo que señala Celina Alegre en sus notas cuando dice que «*Las personas del verbo* es un libro de una riqueza estrófica digna de un teatro de variedades, con piezas del repertorio tradicional y con una mayoría de creaciones originales» (1996: 123).

En cuanto a la tendencia del desarrollo de la regularidad estrófica en la obra de Gil de Biedma (véase Figura 3), tanto en el primero y en el tercer poemario como en la colección definitiva de la poesía completa, el número de los poemas de estructura estrófica irregular excede el de estructura regular. Sin embargo, el 67% de los poemas en *Moralidades* siguen un planteamiento más rígido en cuanto a la estrofa. Efectivamente, este ha sido compuesto durante la época en la que Gil de Biedma dedica el mayor esfuerzo en el aprendizaje y la experimentación de las formas tradicionales. Como confiesa el mismo poeta, una de las dos cosas que le interesa hacer en *Moralidades* es «imitar los poemas, o las formas poéticas, o las estrofas» (2010a: 1014). Luego, al pasarnos a *Poemas póstumos*, no nos resulta nada sorprendente que este último poemario contenga el menor número de poemas con una estructura estrófica regular. Ya nos señala Gil de Biedma en una entrevista que su último poemario: «no pretendo como las *Moralidades*, insertarse en ninguna tradición literaria española o europea, son poemas escritos para desahogarme» (2010a: 1318).

Las 417 estrofas que componen *Las personas del verbo* constan de 25 tipos según el número de versos en cada una de ellas, la más corta de un solo verso y la más extensa de nada menos que 66 versos (véase Figura 4). Entre los tipos que aparecen con más frecuencia en su

obra, hay las estrofas tradicionales de cuatro, seis u ocho versos, así como las menos habituales de siete u once versos.

El tipo más cultivado es sin duda el de la estrofa de cuatro versos. Es también el más frecuente en los poemas con una estructura más fija, ya que la métrica española tiene una gran riqueza en esta categoría con el cuarteto, la cuarteta, la copla, la redondilla, la seguidilla, entre otros. Entre los 44 poemas de un solo tipo de estrofa, 24 constan de estrofas de cuatro versos. Nuestro poeta se siente atraído por el estilo popular o cantares de las estrofas de cuatro versos, cuya tradición está muy relacionada con los cantos populares o rústicos. Por ejemplo, «A una dama muy joven, separada» (2010a: 181-182) —que se compone de ocho cuartetos de octosílabos y heptasílabos, con rimas asonantes variadas en los versos pares (-a-a, -a-a, -b-b, -c-c, -a-a, -c-c, -a-a, -a-a)— es una bonita copla popular. La forma provee al poema de un aire cantarín que va en armonía con el tono conversacional y el tema de tipo popular. En el caso de «La novela de un joven pobre» (2010a: 179-180), que consta de diez estrofas de cuatro versos —la mayoría de ellos octosílabos— asonantados de rimas cruzadas o continuas, la forma de la copla popular corresponde con la naturaleza narrativa del poema, como indica tanto el título («novela») como el tono informativo al principio («Se llama Pacífico, / Pacífico Ricaport, / de Santa Rita en Pampanga / en el centro de Luzón»). La serie filipinas también disfruta de la cualidad de cantos populares de los cuartetillos, así como los poemas con veinte versos en total, separados en cinco estrofas iguales: «Arte poética», «Muere Eusebio», «Años triunfales», «*Peeping Tom*», «Durante la invasión», «Ruinas del Tercer Reich», «Después de la noticia de su muerte», «Conversación» y «*T'introduire dans mon histoire...*».

Otro de los recursos estrófico experimentados por Gil de Biedma que está tradicionalmente relacionado con las canciones es la estrofa de ocho versos. Señala en su diario al componer «En el castillo de luna» que el poema «ha de ir todo en octavas

bermudinas» (2015: 464), una forma conocida también por las denominaciones de octava italiana u octava aguda. Sin embargo, en lugar de los endecasílabos que suelen requiere las octavas bermudinas, tenemos ocho estrofas de octosílabos, divididos en dos semi-estrofas con rimas diferentes cada una de ellas, siempre terminado en aguda, como hemos estudiado antes. La octavilla aguda que Gil de Biedma usa aquí es una forma «frecuente en los cancionero del siglo XV» (Herrero Prado, 1996: 118). El tema que trata el poema es estrictamente social — una reflexión de «la conciencia del poeta» sobre «un preso político recién liberado» (Rovira, 1999: 84). La combinación de una forma rigurosa y tradicional con un tema social nos demuestra otra vez la capacidad del poeta para mantener el equilibrio que menciono en la primera parte de este capítulo.

Según Gil de Biedma, esta forma estrófica le llega a través de *El estudiante de Salamanca*, la recreación del mito de Don Juan en las manos de Espronceda, influido por Byron: «las octavillas bermudinas del retrato de Don Félix [son] una de las cosas más memorables que se han escrito en nuestra lengua» (2010b: 299 y n). Efectivamente, Lord Byron, uno de los grandes poetas ingleses admirados por Gil de Biedma y Auden, es un promotor entusiástico de la octava. *Don Juan*, su obra más conocida, está compuesta de octava real (*ottava rima*) en decasílabos. En «Al final» (2010a: 117), Gil de Biedma sigue rigurosamente el planteamiento de esta forma componiendo ocho endecasílabos con rima consonante en forma de ABABABCC. Al escribir «The Shield of Achilles» (2009: 206-208), Auden tiene en mente precisamente el ejemplo de Lord Byron. El poema sale con cuatro octavillas y cuatro estrofas de siete versos.

Además de las estrofas tradicionales, Gil de Biedma también experimenta algunas estructuras estróficas inusuales. «Desembarco en Citerea» se compone cinco estrofas de siete versos. Es una estrofa «poco usada» en la métrica española, como señala Antonio Quilis (2001: 112) y no figura ni en el repertorio de estrofas en el *Arte del verso* de Navarro Tomás

(1971) ni en la *Métrica española* de Herrero Prado (1996). «Contra Jaime Gil de Biedma», el gran logro en monólogo dramático del poeta barcelonés, consta de cinco estrofas de once versos, un tipo «ciertamente muy poco habitual y desde luego nada tradicional en la versificación española», como nos señala Alegre (1996: 126). No obstante, esta estructura estrófica es precisamente la que Auden utiliza en «*Cattivo Tempo*» (1969: 245-246), donde se dramatiza la depresión mental y moral de Sirocco, un personaje creado por Robert Graves en «Sirocco at Deyá». Aquí Auden introduce dos demonios menores llamados Nybbar y Tubervillus representando la doble cara de Sirocco y realiza una parodia irónica de los dos (Fuller, 2007: 422). Además, también puede tratarse de una parodia del poeta mismo ya que, según Rudwin, Nybbar posee la capacidad de manejar los sueños y las visiones del mundo (1931: 81), un oficio muy apropiado para los poetas. Es curioso ver que Auden y Gil de Biedma han elegido el mismo tipo de estrofa (y el mismo número de estrofas) para presentar una parodia de sí mismos a través del desdoblamiento del personaje.

Encontramos coincidencias parecidas en otras interesantes combinaciones de estrofas. Por ejemplo, tanto «Del año malo» (2010a: 228) como «Canción de Verbena» (2010a: 242) constan de la combinación de estrofas de cinco, seis y siete versos. El primero en orden del descenso (7+6+5), que coincide con la desesperación al cerrar un año malo. El humor desciende a lo largo del disminuir de las estrofas. En cuanto al segundo, el orden de las estrofas 6+7+5 también se hace eco de la subida y la baja del tono. Encontramos un uso parecido en «The Hidden Law» de Auden (1969: 156), en el que las tres estrofas de cuatro, cinco y seis versos en el orden de 5+4+6 siguen fluyendo con la meditación pascaliana del poeta sobre la imperfección de la ley humana y sobre el sistema político fallido (Fuller, 2007: 328).

A través del análisis formulado en este capítulo, me parece bien establecida la conclusión de que Gil de Biedma comparte mucho con Auden en la idea de innovar, teniendo

como referencia las métricas tradicionales y la valoración de la importancia de la forma tanto en la teoría como en las prácticas creativas. Las coincidencias entre ellos en la métrica no son accidentales. Como confiesa Gil de Biedma, el ritmo inusual de la mayoría de sus poemas debe mucho al ritmo raro de la poesía inglesa (2010a: 1271). Expresa explícitamente en varias ocasiones que si pudiera elegir, escribiría en inglés (2010a: 1213, 1238 y 1271). Le parece el inglés una lengua con «infinitamente más recursos» y le fascina el «efecto sonoro» que produce la poesía en inglés (2010a: 1271). Aunque lamenta que uno solo puede escribir en la lengua materna porque «escribir consiste en erosionar el idioma en la forma en que el idioma lo admite» (2010a: 1213), utiliza el inglés para ejercicios poéticos a lo largo de su carrera. Como confiesa, cuando no está seguro de un pasaje de un poema, lo que hace es traducirlo al inglés (2010a: 1239). En otras palabras, el aprendizaje que Gil de Biedma consigue en la lectura de la tradición poética inglesa se refleja en el ritmo de su propio trabajo, cuyos elementos esenciales consisten en el metro, la rima y la estrofa.

Como bien dice Antonio Quilis, «el análisis métrico no es un fin en sí mismo, sino un componente más para poder penetrar en el conocimiento de la estructura del poema y en su significación» (2001: 200). Por lo tanto, concluiré este capítulo con el análisis métrico de «Albada» (2010a: 162-163), que es un buen ejemplo en demostrar la interacción entre la forma y el contenido, la tradición y la innovación.

ALBADA

Despiértate. La cama está más fría
y las sábanas sucias en el suelo.
Por los montantes de la galería
llega el amanecer,
con su color de abrigo de entretiempo
y liga de mujer.

Despiértate pensando vagamente

que el portero de noche os ha llamado.
Y escucha en el silencio: sucediéndose
hacia lo lejos, se oyen enronquecer
los tranvías que llevan al trabajo.
Es el amanecer.

Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,
y silbarán los pájaros —cabrones—
desde los plátanos, mientras que ven volver
la negra humanidad que va a la cama
después de amanecer.

Acuérdate del cuarto en que has dormido.
Entierra la cabeza en las almohadas,
sintiendo aún la irritación y el frío
que da el amanecer
junto al cuerpo que tanto nos gustaba
en la noche de ayer,

y piensa en que debieses levantarte.
Piensa en la casa todavía oscura
donde entrarás para cambiar de traje,
y en la oficina, con sueño que vencer,
y en muchas otras cosas que se anuncian
desde el amanecer.

Aunque a tu lado escuches el susurro
de otra respiración. Aunque tú busques
el poco de calor entre sus muslos
medio dormido, que empieza a estremecer.
Aunque el amor no deje de ser dulce
hecho al amanecer.

—Junto al cuerpo que anoche me gustaba
tanto desnudo, déjame que encienda
la luz para besarse cara a cara,

en el amanecer.

Porque conozco el día que me espera,
y no por el placer.

El modelo principal del poema Gil de Biedma lo presta de Giraut de Bornelh. Toma su forma estricta como punto de partida pero renuncia a realizar ninguna transposición directa. El original de Giraut de Bornelh consta de siete estrofas de cinco versos, cuatro de arte mayor seguidos por uno de arte menor. Gil de Biedma mantiene el número de estrofas pero añade un verso más (un heptasílabo en la 1ª y 7ª estrofa, un dodecasílabo en grupos de 5-7 en el resto) en cada estrofa. En su última lectura pública, el poeta explica lo que hace con «Albada» para crear su «propio canon estrófico» (2010a: 1077):

Necesitaba un verso más, los pareados en consonante no se avenían bien con mi idea y la terminación aguda me era necesaria para el estribillo. El hecho de que éste sea un infinitivo sustantivado fue posiblemente lo que más influyó en la invención de mi propio canon estrófico y en la variante que en él introducen las estrofas segunda, tercera, quinta y sexta; en ellas, el cuarto verso, con su persistente acento en cuarta, su forzada cesura y sus desiguales hemistiquios, pretende contrarrestar la aguda y dura monotonía de la rima consonante —a la misma finalidad sirve el desplazamiento del *mot-refranh*—y es un paródico homenaje de oído al decasílabo provenzal.

De hecho, en el modelo renovado de nuestro poeta, la estructura métrica es simétrica con la cuarta estrofa como el axis:

1ª: 11-11-11-7-11-7

2ª: 11-11-11-(5+7)-11-7

3ª: 11-11-11-(5+7)-11-7

4ª: 11-(7+5)-11-7-11-7

5ª: 11-11-11-(5+7)-11-7

6ª: 11-11-11-(5+7)-11-7

7ª: 11-11-11-7-11-7

La última estrofa repite el modelo de la primera, indicando la vuelta del pensamiento —que flota a lo largo del poema— a la realidad introducida al principio del poema: al amanecer, el «yo» se despierta en la cama fría. Está junto al cuerpo que ahora va a besar antes de comenzar el día. Son también las únicas dos estrofas que constan solamente de endecasílabos y heptasílabos. Todo el resto tiene versos compuestos de dos hemistiquios desiguales, manteniendo un equilibrio durativo para demostrar un tono relativamente más lento y etéreo, como en un sueño, cuando lleva al lector «dentro de la conciencia del personaje que despierta» (Rovira, 1999: 65). Además, todos los diez versos simples de heptasílabos tienen la rima aguda y consonante de -(c)er. Siete de ellos terminan con la misma palabra «amanecer», el núcleo del tema trovadoresco del alba, que sirve de hilo para llevar al lector al último heptasílabo que cierra el poema con la palabra «placer», relevando el tema verdadero del poema. La estructura está conectada con el desarrollo de la idea y puede servir como una guía para la lectura. Nos hace notar que, para Gil de Biedma, la estrategia métrica es una parte importante al llevar al cabo la composición y conseguir el efecto intencionado. Tal como destaca Shirley Mangini, «[e]l gran mérito de Gil de Biedma, en este poema, consiste en haber expresado con fidelidad una experiencia rigurosamente contemporánea, ateniéndose a un esquema típico de la canción medieval trovadoresca» (1992: 55). En el proceso de creación, el poeta absorbe todos los recursos formales de la tradición mientras añade sus propios elementos para inventar algo suyo.

SEGUNDA PARTE: EL ÚNICO ARGUMENTO DE LA OBRA

CAPÍTULO III. *LAS PERSONAS DEL VERBO, ANOTHER TIME Y THE AGE OF ANXIETY*: ESCRIBIR LA EXPERIENCIA DE LA POSGUERRA

*¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú
en un año indiferente como éste?*

— Jaime Gil de Biedma, «Nota autobiográfica», 1982

Gil de Biedma empieza a escribir poesía en 1949, diez años después del fin de la Guerra Civil española. La mayor parte de su carrera como poeta abarca los años de franquismo hasta la publicación de la primera edición de *Las personas del verbo*, su poesía completa, en 1975. Auden publica su primer poemario en 1928, diez años después del fin de la primera Guerra Mundial y, además, escribirá durante otros treinta fructíferos años desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte en 1975. Una mera enumeración de los hechos y las fechas ya califica a ambos como poetas de la posguerra. Sin embargo, en la misma línea que Michael Hamburger, que abre su exhaustivo estudio sobre la tensión y la verdad en la poesía moderna con la interrogación: «What makes “modern poetry” modern?» (1969: vii), no podemos sino preguntarnos «What makes “post-war poetry” post-war?», o sea, ¿Cuáles son los elementos, además de concebir sus obras en los años posteriores a una o varias guerras, que los definen como poetas de la posguerra?

Pues, uno de los rasgos más destacados se halla en una reconsideración de la relación entre el poeta y el mundo, suscitada por el existencialismo vital. En la edad clásica, como señala Gil de Biedma, el poeta es «alguien que comprende totalmente la obra de Dios» y su voz se considera «supuestamente universal» (2010a: 437). En la época moderna, sin

embargo, con el Dios muerto, «el hijo de Dios no es otro que el hijo de vecino» (2010a: 1048):

Como ha señalado Auden, el héroe propio de la literatura moderna es la persona privada, a diferencia de lo que sucedía en la Antigüedad, en que lo era siempre la persona pública. Para quien se esfuerce en obrar, pensar y sentir conforme a la tradicional y rigurosa ortodoxia cristiana, persona privada y persona pública son una ya la misma, como lo son a los ojos del Señor: el hijo de Dios no es otro que el hijo de vecino.

En otras palabras, los poetas ya no se identifican solo como «un ser distinto, inepto para confundirse con la realidad común» (Ferraté, 1994: 190), sino también como un componente más de la sociedad. Es una idea ampliamente compartida entre los poetas ingleses del grupo de Auden. C. Day Lewis, en su artículo «Between two fires» de 1934, propone que un poeta, además de ser un poeta, es también un hombre (Carter, 1984: 37). Louis MacNeice plantea una opinión parecida en su prosa «Critic and Entertainer», publicada en *New Verse* en 1938, que el poeta es solamente una «extensión» de un hombre normal (Carter, 1984: 33). Tal como resume Ferraté en su interpretación de la poesía de Gil de Biedma (1994: 190):

Como fenómeno social de nuestro tiempo (del último siglo y medio, tal vez), el poeta constituido socialmente en un tipo que la sociedad cada día resulta menos capaz de asimilar dentro de sus estructuras funcionales es uno de los hechos de la vida más extraños y moralmente angustiosos. Su existencia se funda en el hecho sociológico frecuente de la pervivencia, más allá de la época de su vigencia, de formas de vida ya agotadas y sin función en el presente; el poeta, como tal, es en nuestro tiempo un fósil, un ser privado, propiamente un idiota.

La desmitificación del oficio del poeta significa un cambio esencial en el juego de hacer versos. A través de la fusión «entre la vida privada [...] y el discurso literario» (Bonet, 1994: 162), la voz particular desde la intimidad puede ser una manera de presentar un

panorama más amplio y una historia colectiva. En «Memorial for the City», escrito en los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, Auden describe a la gente (particularmente a los poetas, si consideramos lo autobiográfico que es el texto) de su época como los fieles sin fe: «Faithful without fiath, they died for the Conscious City» (Auden, 2007: 592; cit. en Doce, 2010: 15). Con la pérdida de la fe en el sentido sagrado del mundo y su oficio, la poesía está convirtiéndose cada día más en «una empresa privada de salvación personal» (Gil de Biedma, 2010a: 1258), y lo único que pueden hacer los poetas es mantenerse fieles a sus experiencias privadas y convertirlas en materias artísticas. Así argumenta Auden (1974: 92):

La ciencia moderna ha destruido nuestra fe en la ingenua observación de nuestros sentidos. Esto destruye la concepción tradicional del arte como *mimesis*, pues deja de existir «allí fuera» una realidad susceptible de ser imitada con falsía o realidad; la única fidelidad del artista es hacia sus sensaciones y sentimientos subjetivos.

Gil de Biedma admira mucho «la sensibilidad» de los ingleses para «captar el reflejo social instintivo, las actitudes sociales en la relación personal» (2015: 247). Confiesa que al pensar en la literatura inglesa siempre se puede remitir a un ensayo de Spender titulado «Personal Relations and Public Power» (2015: 247), donde el inglés argumenta que la poesía puede ser a la vez personal y social si el personaje poético expresa su relación con el asunto público y cómo le ha afectado. En una conferencia de 1962, Spender habla de la falsa dicotomía entre lo público y lo privado proponiendo que la contradicción entre ellos no existe en el arte porque «no newspaper issue is a subject for art unless it is felt by the artist as one affecting him personally» (1962: 5). Es precisamente lo que subraya Gil de Biedma cuando dice que los poetas modernos hablan «desde una perspectiva concreta» y que la legitimidad

de esta voz se justifica por «la adecuación entre la situación en la que lo dice con lo que dice» (2010a: 1254).

A su parecer, la significación de escribir la experiencia individual yace en el hecho de que es «válida en cuanto que es ejemplo de la experiencia colectiva, generacional» (Lanz, 2009: 100). Así destaca la esencia de su propia poética (2010a: 988):

Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive. En principio, la poesía me parece una tentativa por hacer nuestra vida un poco más inteligible, un poco más humana.

[...] [M]is versos aspiran a expresar la relación en que una subjetividad se encuentra con respecto al mundo de la experiencia común. Es la interacción entre esos dos factores —experiencia común y subjetividad— lo que poéticamente me interesa: ambos deben quedar expresos en una relación particular que constituye el tema del poema.

Al fondo de esta poética subyace una cualidad moralista muy característica de la obra de Gil de Biedma, algo de lo que se han dado cuenta los críticos, tal y como resume Mangini (1992: 23-24):

González Martín ha señalado con acierto que Gil de Biedma tiene una «concepción de la obra poética como objeto moral». Lo mismo opina Pedro Gimferrer, que ve su poesía como «un modo de desvelar el sentido moral de la existencia». José Olivio Jiménez considera que las evaluaciones morales constituyen un rasgo compartido por toda su generación, a la que califica de «moral, si bien no moralista».

Baudelaire escribe en una carta de 1863 que «cada poema, cada obra de arte bien hecha naturalmente y necesariamente indica una cierta moralidad» (cit. en Hamburger, 1969: 6). Aquí el término no tiene nada que ver con la defensa de un código moral convencional, sino que implica la valoración de las experiencias individuales, en la línea de la idea de Yvor

Winters, uno de los teórico ingleses fundamentales para Gil de Biedma (Mangini, 1992: 24). Según José Olivio Jiménez, una de las decisiones que «dan su mayor peso moral» a la poesía del barcelonés es «la manifestación de una abierta actitud resentida frente a quienes le usurparon la que debió ser un inalienable condición humana» (1972: 218). A este respecto, parece iluminador lo que Octavio Paz escribe con respecto al «valor moral» de Luis Cernuda y su obra (2000: 979):

La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta —o, más bien: por serlo— Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, en el sentido en que Nietzsche es el gran moralista de la Europa moderna y, como él decía, «su primer psicólogo». La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables pues aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable.

En su último ensayo dedicado a Luis Cernuda, nuestro poeta analiza el mérito del sevillano al asumir «la realidad de la experiencia común y de la propia identidad vecinal sin reconocerse en ellas», y afirma que su propia generación intenta «asumir una y otra, para reconocernos» (2010a: 810). En seguida revela su creencia en que «la poesía de la experiencia es la genuina y característica poesía moderna» y que «un poema moderno consiste en el simulacro de una experiencia real» (2010a: 815). Bajo la guía de esta idea, consigue ofrecer en su obra «el testimonio directo de la experiencia personal y generacional» suya (Gimferrer, 1966: 241), mientras que las preocupaciones personales ganan «una significación social y literaria mayor» (García Montero y Rodríguez, 2016: 56). Tal como Luis Antonio de Villena puntualiza muy acertadamente en su presentación de Gil de Biedma en Madrid en 1976, las «dos líneas de poemas fundamentales» de su poesía son «la personalización de lo social y la colectivización de lo personal» (2006: 103).

Efectivamente, la escritura de los temas colectivos con una voz personal e íntima es una de las mayores aportaciones de Gil de Biedma a la poesía de posguerra española. Resulta reveladora en cuanto a su parentesco con la tradición poética que representa Auden, ya que el retratar la relación de un hombre moderno con su mundo y su época es también una de las características más alabadas del poeta inglés. Seamus Heaney comenta que Auden «intenta contar con nuestra conformidad emotiva mediante una exposición e inquisición inteligente sobre la experiencia humana» (1996: 181). Edward Mendelson señala atinadamente que Auden es el primer poeta inglés que se siente «at home» en el siglo XX, que entiende todas las tentaciones de nuestra época (2007: xiii). James Valender propone en su introducción a la obra completa de Gil de Biedma que su «principal mentor» en la búsqueda de «una poesía estrictamente moderna» es W. H. Auden (2010: 53). Afirma que la inteligencia poética del barcelonés está fundada especialmente en «un realismo implacable» y «en una capacidad de mirar de frente las desagradables verdades» del mundo (Valender, 2010: 54). En este aspecto, el ejemplo de Auden ha sido «un estímulo incomparable», considerando que los personajes poéticos en sus poemas siempre están inmersos en el contexto contemporáneo, enfrentándose a «las duras contradicciones históricas que al hombre moderno le tocaba vivir» (Valender, 2010: 54).

Según Jordi Doce, Gil de Biedma ha sido uno de los primeros poetas españoles en comprender la poética de Auden al respecto de que «el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una cierta situación y en un cierto momento», y en asumir la identidad del poeta «como ciudadano burgués maniatado por las limitaciones y contradicciones de su condición» (2010: 13). En una carta a Juan Ferraté en 1964, Gil de Biedma confiesa su «pío deseo» de «formular mis actitudes sentimentales, morales e ideológicas ante la transformación que viene experimentando nuestro país» en la escritura para «dar testimonio de nuestro *engagement* con nuestra época» (2010b: 286). Vuelve a afirmar en una entrevista

que quiere «crear una visión equilibrada de lo que es vivir para cualquier persona en un mundo urbano contemporáneo» (2010a: 1312). Esta aspiración, que también comparte Auden, ha llevado a Gil de Biedma a crear «una de las primeras obras escritas en español que ofrecen una imagen de vida con la que el hombre estrictamente contemporáneo [...] puede identificarse» (Losada, 2013: 35).

La posguerra que se trata en este capítulo no es solo un período histórico, sino también un estado de ánimo y una actitud moralista sobre la relación moderna entre el poeta y el mundo. De hecho, la experiencia de la posguerra ha sido un elemento de suma importancia en las obras de los poetas de esta época y consiste en una presencia aún más grande que la de la propia guerra en sus memorias. Así explica Carlos Barral (Munárriz, 1990: 87):

En cambio la posguerra, donde ya esas leyes sociales se han restituido, uno vuelve a estar encajado y además en una sociedad horriblemente represiva, que va desde la familia al poder político pues, sí, lo que cuenta es la experiencia dramática de ese mundo, que es sobre todo sórdido, el mundo del franquismo en general. [...] Es un mundo de una sordidez terrible que invita a una rebeldía sin límites también, a una rebeldía generalizada, total. Ese es el mayor efecto, ese peso dramático de la posguerra que para mí, y probablemente para muchos personajes de mi generación, es peor que la guerra misma. Esa sordidez, la represión de la posguerra es una experiencia más dura, más dramática y más trágica que la guerra misma.

Tomaré como objetos de investigación *Las personas del verbo*, el corpus poético completo de Gil de Biedma y dos obras de Auden: el poemario *Another Time*, publicado en 1940, que incluye casi todas sus mejores composiciones cortas durante la época posterior a la primera Guerra Mundial; y *The Age of Anxiety*, una égloga barroca escrita durante los dos primeros años de la posguerra tras la segunda Guerra Mundial. Con la documentación significativa que nos dejan los dos poetas acerca de la condición humana de su época, pretendo demostrar cuáles son los elementos característicos de la posguerra que guardan sus

escrituras y cómo consiguen otorgar a su poesía un valor público desde la experiencia y el sentimiento privado.

LAS CIRCUNSTANCIAS, LA CENSURA, Y EL SUFRIMIENTO MORAL

Cuando estudiamos la configuración de la mentalidad de la posguerra en la escritura de Gil de Biedma, el año de 1959 resulta crucial, tal como lo es también para la historia contemporánea española, pues supone un límite entre dos etapas: la del primer franquismo y la del desarrollismo. Entre los años 1956 a 1959, a nuestro poeta le ilusiona la posibilidad de transformaciones políticas inminentes en España. En *Retrato del artista en 1956* encontramos varias observaciones sobre las circunstancias políticas tanto internacionales como domésticas. Entre ellas, destaca el comentario sobre el final del protectorado español en Marruecos en el que escribe: «Quizá la lejanía me lleve a discurrir con el deseo, pero sospecho que el régimen del Invicto ha entrado en su fase de disolución final y que pronto ocurrirá algo» (2010a: 324). A su parecer, «la nueva actitud de la Unión Soviética forzosamente ha de modificar la de Estados Unidos» y eso puede traer cambios en el orden internacional (2010a: 324). Vuelve a hablar de su «menos pesimista» actitud sobre la actualidad bajo el contexto de las protestas estudiantiles en Madrid (2010a: 296):

A pesar de Jaime y de Gabriel y a pesar de mi propia experiencia yo soy menos pesimista, quizá porque estoy lejos de ese «pueblo inculto y duro» y la realidad no viene a reírse diariamente de mí. ¡Qué alegría al enterarme de los sucesos: veinte años bobos no han embobado a todos! Si los asfixiantes años posteriores a la guerra civil no han logrado sofocar irremediabilmente al país, dudo de que las desproporcionadas y ridículas represalias de ahora puedan cancelar el hecho insólito de que en España todavía es posible enfrentarse al Gobierno. Se nos educó para hacernos creer que esto, lo que ha ocurrido, no era posible —aunque lo cierto es que el retrato que Jaime hace del país resulta perfectamente reconocible.

Esta pequeña llama de esperanza también se nota en sus composiciones de aquel entonces. En la última estrofa de «Lágrima» escribe (2010a: 143-144):

Así es el mundo
y así los hombres. Ved
nuestra historia, ese mar,
ese inmenso depósito de sufrimiento anónimo,
ved cómo se recoge
todo en él: injusticias
calladamente devoradas, humillaciones, puños
a escondidas crispados
y llantos, conmovedores llantos inaudibles
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,
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
desde la tierra oscurecida,
desde esta tierra todavía oscurecida.

«Frente a la sorda realidad», la lágrima antes no vista y el llanto antes no oído están a punto de estallar con fuerza. La repetición que cierra el poema nos ofrece una huella de esperanza con el adverbio «todavía»: el país sigue siendo oscuro, pero quizá no por mucho tiempo.

Otro ejemplo conmovedor nos sitúa en un episodio italiano en 1956, un encuentro que el poeta barcelonés recuerda como «lo mejor de Roma» (2010a: 388). Después de una cena de despedida con María Zambrano, Gil de Biedma recrea en «Piazza de Popolo» lo que le cuenta la filósofa exiliada sobre la multitud cantando «La Internacional» en dicha plaza. La

fuerza casi embriagadora de la esperanza, del «presentimiento religioso» que «era el futuro», se transmite a través de la voz unánime de la gente, cuya confianza firme es compartida por nuestro autor detrás de la máscara de Zambrano que habla en el poema (2010a: 146-147):

Aquí en la Plaza del Pueblo
se oía latir -y yo,
junto a ese balcón abierto,
era también un latido
escuchando. Del silencio,
por encima de la plaza,
creció de repente un trueno
de voces juntas. Cantaban.
Y yo cantaba con ellos.
[...]
y una entera muchedumbre
me prorrumpió desde dentro
toda de pie. 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.
[...]
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.

Años más tarde, en 1963, Gil de Biedma recuerda en una carta a Zambrano «lo confiado que yo entonces [en los años 1956 y 1957] me sentía, nos sentíamos todos, de que esto iba para corto, que España iba a hacer crisis y nosotros íbamos a salir de esta atmósfera

“de espantosa irrealidad” —como la he descrito una vez en un poema» (2010b: 243). Sin embargo, las circunstancias, y con ellas la sensación de nuestro poeta, cambian a partir de 1959, cuando se aprobó el Plan de Estabilización. En los siguientes años son cada vez más perceptibles las influencias del plan en la vida española de la posguerra.

Uno de los impactos inmediatos es la desaparición de la esperanza en la disolución final inminente del régimen de Franco. Cabe acudir a «Carta de España (o todo era nochevieja en nuestra Literatura al comenzar 1965)», el ensayo que Gil de Biedma publica en el semanario neoyorquino *The Nation* en el marzo de 1965, para sentir la decepción al principios de los años sesenta (2010a: 686):

Entre los últimos meses de 1960 y los primeros de 1962, estuvimos los españoles sometidos a un laborioso proceso de reconversión psicológica de cuyo importe sólo después nos hemos hecho cargo: estábamos dejando de creer en la posibilidad de que el régimen franquista termine de otra manera que por muerte natural o por voluntario, y bastante improbable, retiro del invicto, tras la designación de un sucesor de toda confianza.

Previendo el duro invierno de 1959-60, Gil de Biedma nos ofrece un testimonio conmovedor sobre el ambiente y la preocupación en «Noche triste de octubre, 1959» (2010a: 160-161).

Adelantaron
las lluvias, y el Gobierno,
reunido en consejo de ministros,
no se sabe si estudia a estas horas
el subsidio de paro
o el derecho al despido,
o si sencillamente, aislado en un océano,
se limita a esperar que la tormenta pase
y llegue el día, el día en que, por fin,
las cosas dejen de venir mal dadas.

En la noche de octubre,
mientras leo entre líneas el periódico,
me he parado a escuchar el latido
del silencio en mi cuarto, las conversaciones
de los vecinos acostándose,
todos esos rumores
que recobran de pronto una vida
y un significado propio, misterioso.

Y he pensado en los miles de seres humanos,
hombres y mujeres que en este mismo instante,
con el primer escalofrío,
han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones,
por su fatiga anticipada,
por su ansiedad para este invierno,
mientras que afuera llueve.
Por todo el litoral de Cataluña llueve
con verdadera crueldad, con humo y nubes bajas,
ennegreciendo muros,
goteando fábricas, filtrándose
en los talleres mal iluminados.
Y el agua arrastra hacia la mar semillas
incipientes, mezcladas en el barro,
árboles, zapatos cojos, utensilios
abandonados y revuelto todo
con las primeras Letras protestadas.

El poema empieza con «una voz pública e irónica», pero enseguida «cambia de tono, haciéndose de pronto más íntima» (Gil de Biedma, 2015: 373n). Se transmite la sensación compartida de inseguridad a través de la mentalidad de un hombre concreto hacia el mal tiempo, cuando las «preocupaciones», la «fatiga» y la «ansiedad» acaban de golpear. Como interpreta el propio poeta en su última lectura de poesía en la Residencia de Estudiantes en 1988, utiliza un elemento simbólico tradicional —que es el mal tiempo, la lluvia— para expresar el sentimiento personal y colectivo bajo un contexto social muy concreto (2010a:

1089). La intimidad del lenguaje se estremece con el tema compartido por «los miles de seres humanos». El «yo» contemplativo describe su experiencia y estado de ánimo individual para reflejar «el primer escalofrío» común de tanta gente. En aquella noche triste, la lluvia no solo cae afuera de la ventana del «yo» sino también «por todo el litoral de Cataluña / con verdadera crueldad» (2010a: 161). Tal como resume Mangini, el poema «resulta decisivo para comunicar las impresiones del poeta respecto a un momento crítico y concreto de su país» (1992: 86).

En «Elegía y recuerdo de la canción francesa» Gil de Biedma describe la Europa estampada y desvencijada de la posguerra en general (2010a: 200-201):

Os acordáis: Europa estaba en ruinas.
Todo un mundo de imágenes me queda de aquel tiempo
descoloridas, hiriéndome los ojos
con los escombros de los bombardeos.
En España la gente se apretaba en los cines
y no existía la calefacción.

Era la paz –después de tanta sangre—
que llegaba harapienta, como la conocimos
durante cinco años.

¡Estampas de la Europa de post-guerra
que parecen mojadas en lluvia silenciosa,
ciudades grises adonde llega un tren
sucio de refugiados: cuántas cosas
de nuestra historia próxima trajisteis, despertando
la esperanza en España, y el temor!

La esperanza de «algo definitivo», representada por la canción francesa que escuchaba en aquel entonces, ya no existe. Con «En el castillo de Luna», Gil de Biedma lamenta la «espantosa irrealidad» del país a través de una conversación imaginaria con un preso recién liberado (2010a: 189):

Serás uno más, perdido,
viviendo de algún trabajo
deprimente y mal pagado,
soñando en algo mejor
que no llega. Quizá entonces
comprendas que no estás solo,
que nuestra España de todos
se parece a una prisión.

Se ha convertido de una prisión concreta a una figurativa. Comenta Gil de Biedma en su ensayo de 1965 que la sociedad española de la posguerra padece de una realidad extraña en la que «coexisten los inconvenientes del período anterior y los que trae consigo el crecimiento industrial y económico», y el primero de los alicientes de las sociedades capitalistas plenamente desarrolladas que faltan en España es «la libertad de expresión» (2010a: 690). Efectivamente, la censura es sin duda una de las características más inquietantes durante toda la dictadura. Los escritores conscientes se ven privados de su voz mientras que el país está sufriendo una constante manipulación por la propaganda. Recordamos lo que describe Gil de Biedma en «Asturias, 1962» (2010a: 190):

[...] la guerra
nos dejó mucho tiempo ensordecidos.
Y cada estricta vida individual
era desgañitarse contra el muro
de un espeso silencio de papel de periódico.

Los muros de silencio construyen una prisión para todos, tal como propone nuestro poeta en el último verso de «En el castillo de Luna». En el panorama literario esta prisión parece aún más amenazante y perjudica al desarrollo de la literatura de aquella época porque los escritores se ven obligados a tratar los temas verdaderamente importantes con ambigüedad o falseamiento. Como consecuencia de la censura, los escritores «están demasiado atareados en asimilar, y en padecer, la nueva situación, para poder escribir, o para

que lo que escriben no resulte, en el fondo y en la forma, incompleto y ambiguo» (2010a: 691). Tal y como comenta Gil de Biedma (2010a: 689):

Para la literatura bajo el régimen de Franco, hoy como ayer, sí [opera la censura]; de modo que el desahogo que el escritor y sus lectores pueden dar a los instintos políticos es de carácter tan privado e imaginario que apenas suele traer otra consecuencia que el falseamiento de las obras literarias y de las ideologías.

La censura, al impedir la clara expresión escrita de las ideas, acaba por herir de muerte la clara formulación mental de las mismas. El idealismo sentimental, el *wishful thinking*, la demagógica ambigüedad, las vagas protestas en nombre de la esperanza, la justicia, el pueblo o la fraternidad [...] han tenido un efecto letal para las mentes y las obras de muchos escritores.

La censura hace que los escritores españoles no «oficiales» se vean obligados a vivir en un «exilio interior». Tal como señala Villanueva, «la censura unida a la imposición de una cultura oficial, es decir, de una política y de una religión oficiales rendían escasa posibilidades para la libertad expresión» (1988: 11). Es lo que Gil de Biedma sufre casi desde el principio de su oficio como escritor. El diario de 1956 es testigo de la supresión de varias revistas en las que colabora nuestro poeta, y hasta se burla de sí mismo como «poeta gafe».

Jaime S. me confirma la supresión de *Ínsula* y de *Índice*. Me la temía. Me pregunto si seré gafe: cada vez que publico o tengo intención de publicar en una revista, o muere o la suprimen o no nace. Y la proyectada *Antología* me figuro que ahora quedará nonata.
(2010a: 313)

Alguna vez me he entretenido con la idea de que soy un poeta gafe y he pasado lista a las revistas muertas o no nacidas por mi pluma. Lo de esta vez es más que una broma: antes de salir de viaje le presté a Orencio una copia en limpio de «Las afueras».
(2010a: 342)

A lo largo de su trayectoria como poeta no escapa de la sombra de la censura franquista. Tal como nos recuerda José Teruel: «la censura denegó la autorización de *Moralidades*, publicado en México, y no permitió que se pusiera a la venta *Colección particular*» (2018: 140), en 1966 y 1969, respectivamente. La primera edición de su poesía completa se publica en 1975, mientras que la primer lectura pública en Madrid no llega hasta el enero de 1976. La mayoría de las entrevistas realizadas por la prensa española están datadas en los años ochenta. En cambio, Auden, cuya obra da testimonio del período posterior de dos guerras, tiene la fortuna de no sufrir la tortura de la censura.

Hasta aquí, hemos observado aspectos de la escritura de Gil de Biedma sobre la posguerra que no encuentran mucho eco en Auden, debido a la particularidad de la posguerra española. Sin embargo, es necesario destacar que los dos poetas sí coinciden en presentar con maestría uno de los aspectos más significativos de la mentalidad de posguerra, que es el sufrimiento moral, porque la ansiedad en la posguerra no solo trata del sufrimiento de las consecuencias de la guerra, sino también de la memoria, el olvido, y el desastre moral. A pesar de la distinta naturaleza de las guerras y de sus consecuencias, que ellos se ven obligados a afrontar, los dos poetas comparten la actitud moralista sobre el sufrimiento humano.

Los acontecimientos —las circunstancias, como suele decir Gil de Biedma— de los años sesenta empeoran la ansiedad que ya se siente nuestro poeta, como confiesa a Juan Ferraté en una carta de 1963 (2010b: 261):

Pero con ellos se han acentuado también las frustraciones personales que toda sociedad industrial lleva consigo. Y estas frustraciones son, quizá, tolerables cuando se vive en un país en el que existe un cierto grado de libertad intelectual, social y política y unas ciertas posibilidades de actuación en algunos de esos órdenes. Excusado es el decirte que nada de eso existe aquí.

En «Carta de España», Gil de Biedma lamenta el olvido de la Guerra Civil en la memoria colectiva, producido por el proceso de «crecimiento urbano y la euforia turística» (2010a: 686-687):

Para los jóvenes, la guerra civil es la memoria borrosa de un padre, un tío, un hermano mayor, fusilados o muertos en el frente, o quizás un pariente exiliado, a quien ahora se envidia; los años del hambre y la represión, un recuerdo infantil del cual se huye.

[...]

Todas esas circunstancias están extirpando de la conciencia de los españoles un antiguo mito. El mito de la segunda vuelta. La idea de que un día los derrotados intentarían, por la fuerza política o por la fuerza de las armas, volver del revés el desenlace de la guerra civil. Hoy, la mayoría de los españoles sabe, o presiente, que eso no ocurrirá; el miedo y la esperanza están siendo igualmente abolidos. La guerra civil ha dejado de gravitar sobre la conciencia nacional como un antecedente inmediato, se ha vuelto de pronto remota.

Aquí destaca Gil de Biedma que lo horrible de las circunstancias no solo es la abolición de la esperanza de una revolución sino también el miedo provocado por ella. En 1965, el año en que escribe este ensayo, acaba de cumplir un cuarto de siglo la dictadura franquista. Anota el asco que siente al ver la propaganda para celebrar este aniversario (2010a: 688):

La campaña propagandística con que se ha celebrado durante 1964 el veinticinco aniversario de la terminación de la guerra, y lo mismo la biografía filmada Franco, ese hombre, que ahora recorre los cines españoles, más bien se han inclinado a pasar de puntillas sobre ella, presentándola como un episodio lamentable —una matanza entre españoles—, aunque necesario, puesto que tuvo una consecuencia dichosa, la elevación de Franco a la Jefatura del Estado.

[...]

«Veinticinco años de paz», tal ha sido la consigna que desde todas las fachadas, tapias, pantallas y periódicos ha fatigado los ojos de los españoles, hasta filtrárseles en la conciencia.

A su parecer, el hecho de que «la cicatriz de la guerra empiece a borrarse» de la conciencia pública, «que el país se desarrolle y el nivel de vida se eleve, que las costumbres y actitudes de los españoles cambien» (2010a: 688) le aterroriza igual que la mera existencia de la dictadura que ocupa el país con vulgaridad. En una carta a Juan Ferraté del mismo año, exclama Gil de Biedma que «nuestro país, con su falso milagro, su falsa liberalización, su falsa satisfacción y su falsa asimilación de los criterios y las costumbres del *free world* está más irritante y deprimente que nunca» (2010b: 291).

Según lo que comenta en el diario de 1956, a nuestro poeta le frustra convertirse en una realidad más próxima que nunca: «un pueblo demasiado consciente de los problemas económicos, despojado de todo sentido moral, trágicamente acobardado y finalmente indiferente a todo problema común» (2010a: 295). Advierte en una carta a Juan Ferraté en 1963 de que «la menor dureza de la vida inmediata, junto con la aparente “liberalización” del régimen, han convertido por completo en hábito del alma el sofocante sistema de inhibiciones morales» (2010b: 261). La actitud está muy cerca de la de Auden en el periodo de entreguerras. Así comenta Gabriel Insausti (2013: 155):

Tras los tratados, las conferencias, las políticas de no intervención y los propósitos de neutralidad, los acontecimientos de otoño de 1939 sólo podían provocar vergüenza: el pecado de omisión era tan flagrante como el de acción.

Un Auden abrumado por esa vergüenza, la perplejidad de alguien que se pregunta: «Pero, ¿cómo hemos llegado a esto?». Su respuesta no es ya la del marxista que recurre a la lógica de las estructuras sociales, sino la del moralista que hunde el bisturí del examen en la carne viva de la conciencia.

Por lo tanto, no es nada de extrañar que uno de los poemas favoritos de Gil de Biedma de la obra de Auden sea «Musée des Beaux Arts», que nuestro poeta llega a traducir en 1960, justo cuando el país entra en el «falso milagro». El poema parte del cuadro *Icarus* de

Breughel para reflexionar sobre el lugar que ocupa «el sufrimiento» en el mundo, y sobre que el desastre siempre ocurre cuando los demás siguen su vida cotidiana sin darse cuenta (2009: 87):

About suffering they were never wrong,
The old Masters: how well they understood
Its human position: how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;

El cuadro le sirve como la mejor analogía de la indiferencia habitual de la gente en cuanto al sufrimiento humano. Ícaro cae del cielo mientras que el navío navega en paz como si nada ocurriera (2009: 87):

In Breughel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster;
[...] and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Gil de Biedma traduce el primer verso como «con qué tranquilidad / todo se inhibe del desastre». ¿Está pensando en las «inhibiciones morales» de sus compatriotas que le frustran tanto? Después de todo, no existe una guerra verdaderamente ganada, no solo por la pérdida de sangre y vidas sino también por el tambalear de la moralidad y de la convicción que uno tiene sobre sí mismo, como nos presenta Auden en *The Age of Anxiety* (2007: 458-459):

Then, after that,
What shall we will? Why shall we practise
Vice or virtue when victory comes?
[...]
Lies and lethargies police the world
In its periods of peace. What pain taught
Is soon forgotten; we celebrate
What ought to happen as if it were done,
Are blinded by our boasts. Then back they come,
The fears that we fear.

LA MALA CONCIENCIA BURGUESA

Según Carlos Barral, los poetas de su promoción son «consecuencia de una generación»: «somos producto de una memoria colectiva que se plasma en una tarea lingüística común, lo que significa un constante esfuerzo de remontar esta memoria, esta experiencia en cada uno de nosotros, naturalmente que esta experiencia no es la norma. Tenemos orígenes comunes» (Munárriz, 1990: 78). También afirma Gil de Biedma en una entrevista que la intención de su generación era «hacer una poesía de la experiencia social, el mismo tipo de experiencia que se puede recoger en la novelística o en la prosa. Queríamos hablar de la experiencia de ser burgués, por ejemplo» (2010a: 1257). Para cada uno de ellos, la experiencia personal como burgués se convierte en el punto de partida para denunciar la sociedad burguesa (Lanz, 2009: 56). Efectivamente, entre las novedades que trae la generación del 50 destaca el uso de la voz burguesa asumida y la mala conciencia burguesa como tema literario (Rovira, 1986: 169-171). Carlos Barral explica que «en el momento en que nos planteamos como poética el testimonio social, Jaime Gil y yo decidimos que había que contar una experiencia de clases, claro, naturalmente, con subrayado político y moral» (Munárriz, 1990: 92). Según Carme Riera, Gil de Biedma es «uno de los primeros autores del medio siglo en darse cuenta de que la mala conciencia era susceptible de convertirse en materia literaria» (1988: 347), una idea que nace «tras su frecuentación con los poetas ingleses treintinos» (1988: 309). Así como señala el mismo poeta en varias ocasiones (2010a: 1211 y 1257):

[L]a mala conciencia era ya de antemano, al menos para mí, un tema literario bastante elaborado por Auden, Spender, Day Lewis y MacNiece durante los años treinta. El conocimiento de sus poemas de esa época creo que me ayudó [...] y a partir de los poetas ingleses de los años treinta, yo me di cuenta de que la temática de la mala conciencia se podía utilizar de manera literaria. En mi caso, la puesta

en escena de esta temática literaria la considero como un robo literario a los ingleses.

La preferencia del punto de vista de la clase burguesa frente a la obrera ha sido una constante en los poetas del grupo de Auden. Tal como señala Richard Sanger, a pesar de alinearse con los oprimidos, Auden toma «el lenguaje seguro de un burgués» en lugar de imitar el contenido o la manera del discurso de los obreros porque sus experiencias son inaccesibles para él (1994: 101). Así lo explica MacNeice en una carta a Auden fechada el 21 de octubre de 1937 (Carter, 1984: 59):

You realise that one must write about what one knows. One may not hold the bourgeois creed, but if one knows only bourgeois one must write about them. It is an excellent thing that you should have written poems about preparatory schools. You also would admit that anything can go into poetry, but the poet must first be interested in the thing in itself.

Otros miembros también argumentan que el uso de la experiencia de su propia clase como tema poético es una manera de escribir con honestidad. Como concluye atinadamente Stephen Spender en «Oxford to Communism», publicado en *New Verse* en 1937: «[...] we haven't deliberately and consciously transferred ourselves to the working class. The subject of his poetry is the struggle, [...] a struggle in fact which is also taking place within the mind of the poet himself, who remains a bourgeois» (Carter, 1984: 15).

Los poemas del grupo de Auden ejercen una influencia decisiva en la orientación de la poesía social que concibe Gil de Biedma, de diferente manera a la interpretación del tema por los pioneros de la poesía social española en su tiempo, como Blas de Otero o Gabriel Celaya. Destaca Andreu Jaume en el prólogo a los diarios del poeta barcelonés (2015: 17):

[Los ingleses] le mostraron una nueva manera de hacer poesía social —en sus poemas sobre nuestra guerra civil— muy distinta de la que se cultivaba en España, basada en una mayor libertad formal y,

sobre todo, en una modulación mucho más afinada entre la emoción de la experiencia y la exaltación de la ideología, hecha sin miedo a desvelar incongruencias».

Nuestro poeta descubre que «la literatura inglesa expresamente se produce en función de un contexto social —*the educated middle classes*—, sea para afirmarlo, modificarlo o condenarlo» (2015: 247), un descubrimiento que supone «una innovación importante» en la lírica española (Riera, 1988: 347). De esta manera, la poesía adquiere su función realista no por imitar la voz de los trabajadores para proclamar solidaridad con ellos, sino por los testimonios de la mala conciencia burguesa que ofrecen los jóvenes poetas luchando contra su clase de nacimiento (Lanz, 2009: 56).

Entonces, ¿cuales son las señas de la mala conciencia burguesa que Gil de Biedma incorpora en su escritura? Explica el mismo poeta que el elemento determinante para su generación consiste en la reflexión autobiográfica sobre «la propia experiencia social y los recuerdos de la guerra civil», que tiene «una función significativa preponderante» (2010a: 1027). De ahí nos parece natural investigar su mala conciencia desde estos dos aspectos. Por un lado, se trata de sentirse culpable por la infancia feliz durante la guerra civil, una historia personal que le persigue durante la adultez; por el otro lado, de ser testigo de la injusticia social en la vida cotidiana y de avergonzarse por los palos que no le han dado.

La temática memorialista es una de las características generacionales del grupo del 50. Los recuerdos de una infancia vivida en la guerra recorren una buena parte de sus obras, en las que la memoria funciona tanto como «una evocación elegíaco-sentimental del pasado» como «una confrontación crítica de ese pasado con el presente en un balance histórico» (Lanz, 2009: 51). Recordemos lo que escribe Gil de Biedma en el prólogo a *Dos infancias y la guerra*, de Juan y Jacint Reventós (2010a: 1026):

[A] muchísimos otros compatriotas de nuestra edad, nos correspondió el irónico destino de vivir inocentemente la guerra y de sentirnos luego, durante los interminables años de nuestra juventud y de nuestra primera madurez, vicariamente beligerantes en ella; dicho en contradictoria y escueta paradoja: que la hemos vivido sin participar en ella y hemos participado en ella sin vivirla. Así se comprende que la relación de nuestras ideas de adultos con nuestros recuerdos de niños fuera, por momentos, tan obsesiva como turbadora.

Así habla José Agustín Goytisolo (Munárriz, 1990: 58):

[...] aferrarse a una infancia feliz, no traumatizada por la guerra, no fue únicamente un tema de nuestros primeros libros, sino que sigue siéndolo todavía y, por lo menos en mi caso, esa mitificación —si es que lo fue— de una infancia feliz, me seguirá siempre. En casi todos nosotros esa añoranza está, además, justificada, pues nuestra infancia no se desarrolló normalmente: el derrumbe de nuestro mundo fue provocado por la guerra, por la muerte, por el odio y por el miedo.

Efectivamente, la evocación de la guerra civil desde la lógica de la memoria infantil, y no desde la ideología adulta, es un lugar común de la poesía, la narrativa y las memorias de los «niños de la guerra». Una generación, que en realidad no ha participado en las batallas y que no tiene una responsabilidad directa, sufre por el sentimiento de culpabilidad tan característico en la mentalidad de la posguerra.

Para Gil de Biedma, la mala conciencia por culpa de una infancia feliz es tan grande que una y otra vez vuelve a examinarlo en sus poemas. Nacido en «una sólida familia de la burguesía liberal acomodada» (2010a: 1025), pasa la guerra en Segovia y no entiende su crueldad hasta años más tarde. Estaba leyendo el libro de aventura *La pagoda de cristal*, escrito por el capitán Gilson, en plena guerra civil y la sensación que tenía en aquel entonces es que «ganaríamos la guerra, volveríamos a Barcelona...» (2010a: 694). Será más tarde

cuando la conciencia le haga sentir su peso: «no era de la guerra de lo que instintivamente deseaba huir, ni era Barcelona adonde quería regresar» (2010a: 694). En otra ocasión de evocación sobre la infancia dice (2010a: 1291):

De aquel tiempo recuerdo que fui muy feliz, porque los niños son muy felices en las guerras si no sufren calamidades y si se acostumbran a ver cómo los mayores tienen miedo y discuten entre sí. Nosotros tuvimos una libertad absoluta para pasar la guerra descargando balas y quemando pólvora...

Esta «infancia absolutamente feliz» le resulta en los años de posguerra, ya siendo hombre, «una herida incurable» (2010a: 1241). En «Infancia y confesión» habla la voz de un joven burgués pensativo («Mi familia / era bastante rica y yo estudiante») recordando la infancia (2010a: 122):

Mi infancia eran recuerdos de una casa
con escuela y despensa y llave en el ropero,
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
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.

Con la nominación de los objetos como «ropero», «pérgola», «tenis», o los lugares para veranear, Gil de Biedma nos presenta la vida típica de un «niño burgués educado por los vencedores de la Guerra Civil» (García Montero y Rodríguez, 2016: 52). En la perplejidad de niño, cuando oye los hechos ocurridos en la guerra contados por los adultos le parecen lejanos y desconocidos, casi «un mundo inexplicable», como lo define en «Muere

Eusebio» (2010a: 118). No obstante, en retrospectiva, la valoración de la infancia se convierte en un recuerdo irónico (2010a: 122-123):

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

Al final del poema aparece la voz adulta del protagonista haciendo un reconocimiento de la base de su mito personal:

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

Según Gil de Biedma, el origen de su mito significa «una especie de abreviatura universal de la experiencia; una explicación de lo que somos en términos de lo que no hemos sido y ya no seremos nunca» (2010a: 1197). En otras palabras, consiste en encontrar las razones de su pensamiento y mentalidad siendo adulto en la experiencia que ha tenido siendo niño. De hecho, en su escritura sobre el tema destaca la contraposición de los dos puntos de vista —el niño y el hombre— en cuanto al mismo recuerdo. En este aspecto, «Intento formular mi experiencia de la guerra» (2010a: 198-199) nos ofrece otro ejemplo excelente:

Fueron, posiblemente,
los años más felices de mi vida,
y no es extraño, puesto que a fin de cuentas
no tenía los diez.

El «yo» poético narra con una gran honestidad, y no esconde nada al presentar lo que un niño sabe aprovechar de un mundo de caos durante la guerra: la abundancia de tiempo

libre, el pasaje edénico; tal como el poeta menciona en otra ocasión, se trata de la «feliz libertad» de los niños, atentos a sus juegos «salvajemente» (2010a: 1028). Después de presentar la infancia como «una nítida imagen de la felicidad» con suficientes descripciones detalladas, aparece el otro lado de la narración donde el niño «feliz a causa de la guerra» está enfrenteado por «el adulto que sufre las consecuencias de ella» (Rovira, 1999: 93):

Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.
...
la guerra quedaba allí al alcance de los niños
tal y como la quieren.

De esta manera, llega a demostrar «el absoluto desfase entre lo que fue la guerra y cómo yo la viví» (2010a: 1316). Tal como confiesa Gil de Biedma en una carta a María Zambrano en 1963, a través de escribir su historia personal durante la guerra pretende «resumir las líneas fundamentales de mi experiencia de niño y adolescente, y sus relaciones con la persona que he llegado a ser» (2010b: 251). En «Ampliación de estudios» vemos otra vez cómo percibe la mentalidad presente de un hombre como un «producto acabado» (2010a: 128), y cómo comenta en retrospectiva la formación de dicho producto examinando sus acciones de los años jóvenes con una conciencia renovada (2010a: 128-129):

Así de aquellos meses,
que viví en una crisis de expectación heroica,
me queda sobre todo la conciencia
de una pequeña falsificación.

[...]

si ahora recuerdo,

ese 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,

¿no eran sencillamente la gratificación furtiva
del burguesito en rebeldía?

Es admirable el esfuerzo y la honestidad de confesar y examinar su experiencia durante la guerra, y, por consecuencia, la conciencia turbadora que esta le lleva en el presente. No consiste en una tarea fácil, debido a que el repasar crítico de su historia personal también significa una negación y recusación de una parte de su vida y de sí mismo. En el diario fechado el 14 del febrero de 1963, anota su contento al poder tomar el fantasma de su pasado como materia literaria: «Estoy muy contento. Recuerdo cuánto tiempo he pasado sin atreverme a atacar de frente, en mi poesía, todo lo que mis experiencias en la Nava, de niño y de adolescente, han representado en mi vida y en la formación de mi sentimentalidad» (2015: 501).

A pesar de que Auden también pasa los años de la primera Guerra Mundial siendo un niño burgués en un hogar relativamente confortable, se ahorra la culpabilidad por una infancia feliz porque los ingleses estaban combatiendo contra enemigos extranjeros. No sufre como vencedor y su evocación de la infancia solo presenta una rebeldía contra la generación de sus padres que empieza la guerra (2009: 23-24):

Your childish moments of awareness were all of our world,
At five you sprang, already a tiger in the garden,
At night your mother taught you to pray for our Daddy
Far away fighting
[...]
They speak of things done on the frontier we were never told

En cambio, los dos poetas, Gil de Biedma y Auden, comparten mucho de la otra parte de la mala conciencia burguesa examinada aquí, es decir, ser testigos cotidianos de la injusticia social mientras que saben que su clase de nacimiento es la culpable de tanta

desigualdad. La época difícil y de crisis social en que ambos atraviesan les hace ser más autoconscientes que nunca.

A lo largo de la escritura de Gil de Biedma sobre este tema, tanto en los poemas como en los diarios, se nota la división consciente entre «yo» (o «nosotros») y «ellos». Otra vez, la asunción de la voz burguesa es patente. Como sabemos, dedica gran parte de su vida diaria a trabajar como ejecutivo en la empresa familiar. Ello se desprende en «Las grandes esperanzas» (2010a: 130-131), un poema de parodia escrito en 1958, en que el poeta retrata un joven heredero de una familia burguesa encargado de «las grandes esperanzas» de «los señores solemnes», que son sus padres. El poema se centra en el joven buscando la respuesta a unas cuestiones inquietantes:

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

El «yo» medita sobre la injusticia y la estratificación social causada por el sistema capitalista y la lucha de clase. El uso de «nosotros» ofrece una indicación clara de que él no pertenece a los hombres oprimidos de la sociedad. Encontramos una contraposición parecida entre «yo» («nosotros») y «ellos» en «Los aparecidos» (2010a: 139-140), cuando cuenta el encuentro del personaje con unos mendigos en la calle:

Yo esperaba
con los demás, al borde de la señal de cruce,
y de pronto he sentido como un roce ligero,
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.

Ocurre que esto sucede
demasiado a menudo.

Y sin embargo,
al menos en algunos de nosotros,
queda una estela de malestar furtivo,
un cierto sentimiento de culpabilidad.

El conflicto moral estalla en la paradoja del final del poema, cuando el «yo» cae en la cuenta de que tiene suficiente inteligencia para conocer el destino verdadero de los aparecidos, que ellos mismos no conocen :

Vienen
de allá, del otro lado del fondo sulfuroso,
de las sordas
minas del hambre y de la multitud.
Y ni siquiera saben quiénes son:
desenterrados vivos.

Aquí se halla una raíz importante de la mala conciencia de Gil de Biedma: haber conocido tanto el privilegio que disfruta de la ordenación de clases sociales como la injusticia causada por el mismo sistema, sin poder ni abandonar el primero ni cambiar el segundo. En su diario de 1956, cuenta una aventura con un chico de veinte años en Hong Kong que refleja perfectamente esta inquietud inmensa. Un chico le lleva a su habitación para pasar la noche apretado en un espacio muy reducido y sucio. Gil de Biedma siente «vergüenza» de su ropa interior limpia al ver la condición de miseria, y no se permite a sí mismo huir porque piensa que «si le pedía que me guiase hasta la calle, saldría yo perdiendo lo que más me importaba, el respeto a mí mismo» (2010a: 317). Sin embargo, se queda sin dormir toda la noche y solo desea escapar de allí al amanecer para volver a la forma de vida que ya está acostumbrado a tener: «entrar en mi cuarto del hotel, mear, ducharme, afeitarme, abrir la ventana, sentarme

con un libro. La paz del cuerpo y del espíritu: sentirme limpio y tranquilo» (2010a: 318). El día siguiente, ya recuperada la paz, le ocurre algo que le deja aterrado. Pronto él mismo se iría de esta ciudad subdesarrollada, pero lo que ha experimentado la noche anterior configurará toda la vida humana del joven (2010a: 318-319):

Me iría de allí, me iría al hotel, me iría de Hong Kong, me iría a Manila, luego a España. Y en el hotel y en Manila y en España y en cualesquiera otros sitios a donde fuera, me tumbaría en una cama, tendría un cuarto de baño y una maquinilla de afeitarse, una silla para sentarme y un libro que leer. Otros en cambio saldrían por la mañana, al tiempo que yo, pero no se irían. Cuando llegase yo al hotel ya estarían ellos en el trabajo, y a la noche siguiente, cuando yo me desnudase libre ya, rico otra vez, ellos entrarían otra vez allí, se arrojarían en la misma pelliza nauseabunda, se dormirían otra vez rendidos, instantáneamente. Así días, días, mientras yo estoy en Hong Kong o en Manila, al tiempo que vuelo hacia España, mientras me levanto en Barcelona, viviendo en horas distintas. Y si regreso alguna vez, ellos, y si no ellos otros como ellos, miles como ellos, seguirán por años y por años, sin esperanza de hotel, sin esperar rabiosamente que den las siete para escapar y saltar al otro lado de la vida. Y eso, la miseria absoluta, el vivir de continuo hostigado por las necesidades, aterrados, rechazados, retrocedidos, al último escalón de la sobrevivencia, será su vida humana, será toda su vida.

No podemos sino notar la repetición de «yo» y «otros» en la narración, escrita «durante los días de depresión que siguieron a mi estancia en Hong Kong» (2010a: 456). El conocimiento de la injusticia causada por la división de clases sociales le lleva casi inevitablemente a la lucha contra su clase de nacimiento, una faceta importante en su experiencia de la posguerra. Según Guillermo Carnero, el fundamento de la poesía realista de Gil de Biedma consiste en negar «la existencia de un destino histórico para la burguesía» (1976: 3). Tal como señala Bonet, siendo «hijos rebeldes de su clase (estirpe,

familia)», su literatura «semeja un asesinato ritual de dicha clase» (1994: 178). El *Retrato del artista en 1956* nos ofrece unos comentarios burlones de su propia clase:

Ignoro si las gentes de mi clase empiezan a interesarse por las ideas de los demás o si sencillamente empiezan a acostumbrarse a ellas, que también sería un progreso.

(2010a: 449)

Almorzamos en San Cugat, en casa de Margarita Hortet. Había en el ambiente un olor que me trajo continuamente inquieto, como quien tiene una palabra en la punta de la lengua, hasta que Yvonne lo definió. Olor a niño burgués saludable.

(2010a: 478)

Ser un españolito de la alta burguesía y no haberse educado con los curas, resulta una rareza que agradezco a mis padres.

(2010a: 479)

Auden y sus compañeros también reaccionan, con diferentes grados de intensidad, críticamente a su propio trasfondo de clase y comunican, explícita o no, un sentido de culpabilidad y buscan respuestas a los problemas sociales y políticos contemporáneos en su poesía (Caesar, 1991: 68). Como afirma Michael Roberts en su artículo en *New Country* en 1933 en nombre del grupo de Auden: «there is only one way of life for us: to renounce that system now and to live by fighting against it» (cit. en Skelton, 1964: 22). Debido a este deseo, tanto Gil de Biedma como Auden han estado, en alguna etapa de su vida, muy cercanos al marxismo y el comunismo. El movimiento socialista y la difusión del pensamiento marxista en ambos países en sus épocas contribuyen a la formulación de sus conciencias, y aparecen en sus poemas, especialmente en sus imaginaciones del nuevo orden mundial.

El título del primer poemario de Gil de Biedma, *Compañeros de viaje*, indica su simpatía por el partido comunista. Escribe en el diario de 1956 que «ignoro si alguna vez seré comunista, pero soy decididamente un compañero de viaje y ahora con más vehemencia que

nunca. Ignoro si el comunismo será bueno en el poder, pero es bueno que exista. Mientras no está en el poder, estaré a su lado; después ya se verá» (2010a: 305). También cabe recordar el episodio del canto de «La internacional», que evoca tan emocionado en «Piazza del Popolo» (2010a: 146-147). En efecto, el poeta intentó entrar en el PCE pero fue rechazado por su homosexualidad (Gil de Biedma, 2015: 221n; López Arnal, 2015: 90-135). Juan Goytisolo, otro miembro de suma importancia de la Escuela de Barcelona, se pronuncia al respecto en *Coto vedado*: «El Partido Comunista con su estructura férrea y bien disciplinada, cohesión ideológica y admirable y heroica resistencia a las redadas y persecución de la policía parecía a muchos como la alternativa viable» (1985: 247). Es un ambiente socio-político parecido al de la Inglaterra de los años treinta, analizado por Gabriel Insausti, que indica que la inclinación de Auden por la figura de Marx es «casi un itinerario obligado» (2013: 148):

[L]a crisis de 1929 inauguraba la década en una aparente demostración de que el capitalismo era un sistema enfermo y condenado a la catástrofe; y significativamente, los años veinte y treinta añadieron los vocablos *leftism*, *leftist*, *leftish* y *leftward* al OED. El marxismo era parte de una jerga epocal, con algunos literatos destacados dentro del Partido Comunista y con una capacidad de irradiación que dio lugar a lo que Wyndham Lewis llamó «la ortodoxia represiva de la izquierda», si bien esta izquierda era más heterogénea de lo que los propios marxistas deseaban.

Esta preferencia ideológica se incorpora en la poesía de ambos poetas. En 1933, Auden escribió «A Communist to Others» (Skelton, 1964: 54-59), en el que aparece la voz de un comunista dando un discurso a interlocutores de diferentes carreras. Con el fin de explicar sus motivos de lucha y animar a la gente a que se le una, el hablante cambia el énfasis de sus palabras considerando la situación personal del interlocutor. El último es un poeta. Y esto es lo que Auden considera que los poetas (él mismo incluido) deben saber:

Unhappy poet, you whose only
Real emotion is feeling lonely
When suns are setting;
....
You need us more than you suppose
And you could help us if you chose.
In any case
We are not proud of being poor
In that of which you claim a store:
Return, be tender; or are we more
Than you could face?

Confiesa Gil de Biedma que «durante algunos años fui marxista bastante activamente y creo que mis puntos de vista marxistas están bastante claros en algunos de mis poemas» (2010a: 1284). Como bien señala Carme Riera, «la simpatía por el Partido Comunista explica algunos de los poemas de Gil de Biedma —como “Por lo visto” o “Canción para ese día”— y vincula otros —como “*Barcelona ja no és bona*”— a la ideología marxista» (1988: 310). En «Durante la invasión» (2010a: 195), un poema sobre la revolución de Cuba, Gil de Biedma manifiesta la fe en que el futuro del mundo no se encuentre en Miami, representante del capitalismo, sino en Cuba, la cuna reciente del comunismo:

Oh Cuba en el lejano amanecer del trópico,
cuando el sol no calienta y el aire está claro:

Contigo están las gentes de la caña de azúcar,
el hombre del tranvía, los de los restaurantes,
los miles que hoy buscamos en el mundo
un poco de esperanza que no venga de Miami.

En «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», dedicado al economista marxista Fabián Estapé, se contraponen dos paseos, uno del pasado y uno en el presente. Por un lado, el recuerdo imaginado por el personaje poético se refiere al paseo que daban sus padres en la primavera del año de su nacimiento. La pareja de la alta burguesía

estaba disfrutando de la prosperidad de su clase bajo el sol espléndido: el Chrysler amarillo y negro, restaurante al aire libre en Miramar, trajes elegantes, entre otros. Por otro lado, el paseo del «yo» en el presente está entre «los tristes edificios» y «las estatuas manchadas», en una ciudad deteriorada «a la nostalgia de una edad feliz / y de dinero fácil» (2010a: 156). Son reveladoras las dos últimas estrofas del poema:

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
de sus fosos quemados por los fusilamientos,
dan señales de vida los murcianos.
Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando en las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
Hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir.

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-taulells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

Según Gil de Biedma, aquí «el análisis de la burguesía catalana del capitalismo familiar es claramente un análisis marxista» (2010a: 1285). El personaje poético insiste en que la burguesía no puede reinar para siempre y definitivamente caerá derribada al final. Pide que el mundo del porvenir les pertenezca a los vencidos de la guerra, la clase obrera y los campesinos, y que solamente queden para la burguesía el mundo viejo destrozado por el tiempo y la nostalgia.

Para el poeta barcelonés, el comunismo y el marxismo no han sido tanto una tendencia ideológica como un punto de vista histórico y una manera de analizar la realidad con los que estaba de acuerdo. Tal como él mismo afirma, «en un momento de mi vida, durante unos años, sí que fui marxista intelectualmente. Es decir, que yo consideraba como válido todavía gran parte del análisis histórico marxista» (2010a: 1284). Es lo que Spender, uno de los mejores compañeros de Auden, define como lo de más valor para los poetas sobre el marxismo, que es la «Marxist interpretation of life» (Carter, 1984: 43).

LA PREOCUPACIÓN POR EL PASO DEL TIEMPO

Como hemos sugerido al principio de este capítulo, la defensa de un humanismo existencial es uno de los rasgos compartidos por los poetas de la posguerra. La nueva actitud hacia la relación entre el hombre y el mundo les obliga a afrontar, más que nunca, la impotencia que uno siente ante el vértigo del paso del tiempo. A pesar de ser uno de los temas más grandes a lo largo del desarrollo de la tradición lírica universal, en los poetas de la posguerra la preocupación por el paso del tiempo aparece como una crisis existencial. Así explica Gil de Biedma su meditación acerca del tema (2010a: 1187):

Cuando uno termina con una edad de su vida, le pasa como cuando uno termina con una necrosis, que uno en parte se muere. No hay la idea de reencarnación. La idea es que hay una parte de uno, más o menos valiosa, que se está muriendo o que se ha muerto.

A continuación examinaremos los excelentes testimonios que nos dejan tanto nuestro poeta barcelonés como Auden de la experiencia personal atravesando la crisis de madurez y la influencia que esta tiene en sus vidas cotidianas.

Gil de Biedma afirma en una entrevista que en su poesía solo trata dos temas: «el paso del tiempo y yo» (2010a: 1189). De hecho, su preocupación por el tiempo puede remontarse

al comienzo de la entrada en el mundo adulto, cuando a los veintisiete años confiesa en el diario que «el mero paso de la edad siempre me ha inspirado mucho temor» (2010a: 391). Desde entonces, tal como indica Mangini, esta preocupación se convierte cada día más en un tema que «coincide con las obsesiones de su vida personal» (1992: 24). A los treinta y dos años escribe a Juan Ferraté diciendo que «[c]uando me paro a contemplar mi estado, tengo la sensación de que mi vida cotidiana es un océano de proyectos naufragados. Esto puede que sea mi edad» (2010b: 237). Crece cada día la conciencia de que nadie mortal puede escapar a la sombra aterradoradora del tiempo. La campana resuena como en los versos de Auden: «O let not Time deceive you, / You cannot conquer Time» (2009: 66), obligando a los poetas a escribir. En las palabras de Gil de Biedma (2010a: 1232):

[C]uando se es viejo, incluso se deja de sentir nostalgia, y entonces ocurre que los impulsos que te pueden llevar a escribir son de un orden tan devastador que hace falta ser un gran poeta para poder con ellos; son la rabia impotente de envejecer, el miedo a la muerte tuya, específicamente tuya, no a una abstracción dócilmente simbólica, la conciencia del fracaso de tu vida...

En las composiciones de ambos poetas encontramos ejemplos abundantes de la crisis de madurez, empezando por la escritura de la juventud a los ojos de los maduros. En 1948, pasado los cuarenta años, Auden retrata la verdad amarga de la crisis de madurez: «unready to die / But already at the stage / When one starts to dislike the young» (2009: 194). En la segunda parte de *The Age of Anxiety*, el poeta inglés deplora las siete edades del ser humano, un concepto prestado de la exclamación encabezada «All the world's a stage» en *As You Like It*. A lo largo de su vida, el hombre aprende el oficio de asumir y jugar bien su papel. En los versos sobre la quinta edad, Auden habla de lo que significa la juventud desde el punto de vista del hombre maduro (2007: 472):

To be young means
To be all on edge, to be held waiting in
A packed lounge for a Personal Call
From Long Distance, for the low voice that
Defines one's future. The fears we know
Are of not knowing.

A su parecer, el joven guarda la fe en su singularidad («Personal Call») entre la multitud anónima («A packed lounge»). Tiene mucha ilusión en el argumento de la obra de su vida. Está convencido de que su vida debe ser especial, que existe un destino designado para él. El miedo que se siente es solamente por la incertidumbre del futuro. En la mente de un joven, el tiempo acechando no importa y no asusta. Gil de Biedma comparte esta observación al reflexionar sobre su propia juventud (2010a: 230):

—como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
—envejecer, morir, eran tan solo
las dimensiones del teatro.

En «Píos deseos al empezar el año» (2010a: 222), describe a un hombre al otro lado de la cumbre de su vida, un *leitmotiv* tantas veces aplicado por grandes escritores como Dante o Hölderlin. La soledad le parece aún más cruel cuando cae en la cuenta del contraste entre la juventud y la vejez. En «Himno a la juventud» (2010a: 248), este contraste se establece a través de un monólogo del «nosotros», los mayores, destinado al «tú», la juventud:

Estábamos tranquilos los mayores
y tú vienes a herirnos, reviviendo
los más temibles sueños imposibles,
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones.

Aquí, la juventud es la encarnación de la tentación de la vida, el deseo y la belleza . Es como una bestezuela infantil que ignora su fuerza para hacer daño. La idea se repite en dos poemas en los que se aplica la misma analogía de «cuerpo-libro», que recuerda al conocido verso de John Donne:

A solas con la edad, mientras tú duermes
como quien no ha leído nunca un libro,
pequeño animalito

(«Un cuerpo es el mejor amigo del hombre», 2010a: 226)

Como libros leídos han pasado los años
que van quedando lejos, ya sin razón de ser
—obras de otro momento.

(«Arte de ser maduro», 2010a: 238)

Ante los ojos del joven pirata, uno se siente «morir por cada pelo / de gusto, y hacer daño» (2010a: 186). Empieza a comprender el itinerario irreversible de la vida, y que «envejecer, morir, / es el único argumento de la obra» (2010a: 230). Una analogía parecida podemos encontrar en el poema concebido por Auden en memoria de Henry James, en el que alude al escenario de la muerte como «the actor is never there when his really important / Acts happen» (2009: 129). Como el príncipe de Aquitania, el personaje que anda inconsolable en tinieblas que Gil de Biedma toma de Nerval, el hombre maduro «se levanta / cada mañana a fallecer» (2010a: 232), sabiendo que la pausa final de su historia es la muerte. Echa de menos «las odiosas noches de verano» (2010a: 238):

el lujo de impaciencia y el don de la elegía
y el don de disciplina aplicada al ensueño,
mi fe en la gran historia...

Vuelve a expresar la nostalgia de juventud del corazón o del cuerpo en «Desembarco en Citerea» (2010a: 202):

No sólo desear, pero sentirse
deseado él también. Es ese sueño,
el mismo sueño de su adolescencia,
cada vez más remoto. Porque le apremia el tiempo,
y en amor —él lo sabe—
aunque no tiene aún que dar dinero
tiene ya que dar inteligencia.

Además del sentimiento mezclado de admiración y envidia, también le tortura comprender que ya se agotan las posibilidades y los deleites de la vida. El mundo no es «tan recuperable como en los años juveniles», como explica Javier Alfaya en su prólogo a la antología de Gil de Biedma (1981: 21). El «De senectute» cierre con un deje amargo: «De la vida me acuerdo, pero dónde está» (2010a: 250). Como bien interpreta Luis Antonio de Villena (2006: 74-75):

El protagonista poemático (como a él le gustaba decir) se despierta y todo le resulta extraño. [...] Cabe que nos digamos que la vida está alrededor, cundiendo y embelesando, como siempre. Pero la vida para Jaime era la juventud, los placeres y el clima, las inconsciencias de la juventud, y por eso podía recordarla, al tiempo que se preguntaba «pero dónde está», puesto que él no era joven.

Para Gil de Biedma, el envejecer es «la guerra perdida de la vida» (2010a: 238) contra el paso del tiempo, porque no puede evitar la angustia teniendo cuenta que «ya desde ahora siempre será lo mismo» (2010a: 132):

[...] de pronto el tiempo se ha colmado
y no da para más. Cada mañana
trae, como dice Auden, verbos irregulares
que es preciso aprender, o decisiones
penosas y que aguardan examen.

Auden también habla del peso del tiempo («opposing time») que obliga a uno a ver su cara de «hijo de vecino» sabiendo que la obra de su vida está acabando (2007: 472):

Well, you will soon
Not bother but acknowledge yourself
As market-made, a commodity
Whose value varies, a vendor who has
To obey his buyer, will embrace moreover
The problems put you by opposing time,
The fight with work, the feud of marriage,
[...]
will no longer
Expect more pattern, more purpose than
Your finite fate.

Con el avance de la edad, queda lejano el disfrute que traen de los placeres fundamentales, tanto carnales como intelectuales, como lamenta Gil de Biedma (2010a: 222):

Aunque el placer del pensamiento abstracto
es lo mismo que todos los placeres:
reino de juventud.

En «De ahora en adelante» (2010a: 132-133), el «yo» lamenta que apenas recuerda «qué fue de varios años de mi vida, / o adónde iba cuando desperté / y no me encontré solo», mientras que el poema de Auden dedicado a Isherwood en 1964 empieza con la afirmación de que «Sex is but a dream to / Seventy-and-over, / But a joy proposed un- / -til we start to shave» (2009: 271). En «A Household», el personaje Vejez («Age») le ha robado al personaje Juventud («Youth») la llave del «liquor-cupboard» (2009: 192). El hábito de vagar y disfrutar de noche, que tanto le ha gustado a Gil de Biedma, ya no le parece compatible con su edad: «y ver amanecer, acostándote tarde, / que no está en proporción con la edad que ya tengo» (2010a: 238). Auden también habla de la inoportunidad de la vejez en los versos sobre la sexta edad en *The Age of Anxiety*, cuando el mundo ya parece demasiado ancho para sus encogidas piernas, según la interpretación de Shakespeare. Los actos propicios para la

juventud parecen inadecuados ahora: «Right is the ritual but wrong the time, / The place improper» (2007: 478).

El final de este camino de envejecimiento es la desaparición total de placeres, como Gil de Biedma describe en «Ultramort» (2010a: 236):

—soñando con vivir

una segunda infancia prolongada
hasta el agotamiento
de ser carnal, feliz.

Me asomaré callado a ver el día,
contento de estar solo
con la vida bastante.

La cualidad de la vida madura vuelve a «una segunda infancia» con «el agotamiento de ser carnal». Curiosamente, esto es precisamente lo que Shakespeare afirma («second childishness») al hablar de la séptima edad en *As You Like it* (2000: 125):

Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

La interpretación de Auden en *The Age of Anxiety* sobre esta última edad del ser humano también muestra una sensación de gran fatiga (2007: 479):

His last chapter has little to say.
He lies down; he looks through the window
Ailing at autumn, asks a sign but
[...]he yearns only
For total extinction. He is tired out;
His last illusions have lost patience
With the human enterprise. The end comes: he
Joins the majority

Probablemente lo que causa mayor ansiedad es el debilitamiento de la sensualidad. Para «un sentimental incontrolado» (2010a: 1289) como Gil de Biedma, la inevitable pérdida gradual de la densidad sentimental que acompaña el envejecer debe ser muy inquietante. En una entrevista se identifica con «una variedad que es la del cachondo sentimental», y afirma que en su juventud «no podía irme a la cama sin estar locamente enamorado, durase lo que durase» (2010a: 1292). En la entrada del diario del 14 de abril de 1964, al proponer su idea de «una verdadera cura de disipación», Gil de Biedma escribe: «la realización de ese imposible ideal de felicidad inmediata que, según Auden, duerme en el interior de todo animal humano: *getting drunk before noon and jumping naked from bed to bed*» (2015: 541). En otra ocasión confiesa que el día que le falle la sensualidad, «la vida será un sitio inhóspito» (2010a: 1194). Eso da la razón a la descripción del paisaje que el «yo» de su primera madurez contempla en «Píos deseo al empezar el año»: aún los días de sol le parecen «en invierno inhóspito» (2010a: 222).

Sin embargo, a veces todavía aparece «un ramalazo de sensualidad» en la ansiedad del ser maduro. En «Conversaciones poéticas» (2010a: 164-166), Gil de Biedma anota un instante exaltado durante las conversaciones entre los jóvenes poetas en Formentor (mayo de 1959), que «se funde casi con la vida». Auden también cuenta en «A Summer Night» la experiencia mística que comparte con tres compañeros. Durante la conversación entre ellos, brota en el poeta una sensación comunitaria que suspende el inevitable proceso hacia la muerte: «And Death put down his book» (2009: 31).

Entre todas las experiencias vitales que ofrecen algún alivio contra el paso del tiempo, destaca sin duda la del «amor con calidad de vida» (Gil de Biedma, 2010a: 241), que es capaz de traer una felicidad incomparable. Tal como señala Mangini, «el amor parece ser el único recurso para evadirse de la peligrosa dimensión de irrealidad que el tiempo confiere a la vida» (1992: 99). En el diario de 1978, Gil de Biedma recuerda episodios de su convivencia

con su amante de entonces en Ultramort: «trece meses de una felicidad tan completa —en lo intelectual, en lo afectivo y en lo físico— como no la había conocido jamás» (2015: 620):

Josep y yo, cada cual por su lado y los dos juntos, hemos sido envidiablemente felices.

(2015: 573)

[L]a conciencia de mi peligrosa dependencia afectiva y anímica con respecto a Josep

¡Ah, el miedo, el miedo! Soy muy feliz, pero estoy muy confuso.

(2015: 617)

Cuatro tazas de té chino y la eufórica compañía de Josep me devuelven lo bueno de la vida.

(2015: 618)

Quizás el testimonio más revelador es la siguiente entrada del mismo año (2015: 603):

Está bien: tengo cuarenta y ocho años y tenerlos no me gusta, como tampoco me gusta el considerable fardo de escepticismo y falta de ilusión que la edad me ha echado encima. Pero ayer también los tenía, ayer tampoco me gustaba, ayer también era escéptico, y sin embargo, bastó un hermoso día primaveral, un paseo por el campo y un largo rato de paz e inmovilidad, tumbado junto a Josep en un prado, bajo unos árboles, entre sol y sombra, para que la memoria empezase a susurrarme versos de Garcilaso y me sobrecogiera un ataque de felicidad incontenible, que me puso al borde de las lágrimas. Una felicidad tan intensa ante la belleza de la vida que se confundía casi—o al menos eso pensé—con la emoción de una bella despedida. Ser feliz a mi edad es serlo como no lo había sido nunca: como estar en lo alto de un monte y ver el mundo, ver los tiempos; es la vida sin fechas, ayer, hoy y mañana, y el contemplador ya casi no soy yo. La maravillosa hermosura de la vida cuando por unos momentos coincide con ella misma.

A pesar de la desesperación y la angustia que le genera la edad, siente una felicidad incontenible e intensa ante «la maravillosa hermosura de la vida» que le hace olvidar el tiempo. Al comentar la novela *Valentín* de Juan Gil-Albert, Gil de Biedma destaca que

Richard, el protagonista, «se siente exilado quien para siempre entrevió, junto a un río de Italia, mirando a Valentín desnudo, el esplendor posible de la vida en toda su imposible plenitud» (2010a: 789). La cumbre de esta mirada que conquista el tiempo es el amor, que, según el poeta barcelonés, «es precisamente la perfección de nuestra vida, y por tanto la perfección de la realidad» (2010a: 988). Para el poeta, la «consagración del instante» está vinculada a la «consagración del cuerpo», porque «la imagen del cuerpo irradia siempre por encima, o debajo, del deterioro de los años» (Alonso y Rodríguez, 1995: 78 y 83).

En «Idilio en el café» (2010a: 114), la experiencia intensa del amor congela el tiempo dejándole al «yo» la sensación de estar allí toda la vida. Los ojos agrandados y el beso le parecen las únicas cosas existentes en un mundo fuera del control del tiempo y espacio:

Ahora me pregunto si es que toda la vida
hemos estado aquí.

las luces
que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados.
Queda también silencio entre nosotros,
silencio
y este beso igual que un largo túnel.

En «Heave Date», Auden también crea el momento suspendido en el paso del tiempo cuando la ansiedad de la sociedad moderna se desvanece temporalmente en los ojos amorosos (1969: 151):

Sharp and silent in the
Clear October lighting
Of a Sunday morning
The great city lies;
And I at a window
Looking over water
At the world of Business
With a lover's eyes.

Un escenario de la misma categoría vuelve a aparecer en «First Things First», donde el «yo» despierto en una noche de tormenta evoca la presencia de un amor, una ocasión que le parece tan «ageless» como la mirada fija en cualquier rosa (2009: 245). Como Luis Cernuda manifiesta en la pieza preciosa de poema en prosa titulada «El enamorado», la belleza y su contemplación «son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado» (2002: 71).

CAPÍTULO IV. JAIME GIL DE BIEDMA Y *THE SEA AND THE MIRROR*: LA IDENTIDAD, EL ARTE Y LA VIDA

Si Próspero falta, [Ariel] acabará dominado por Calibán.

— Jaime Gil de Biedma, «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje»

Entre todos los poemas de Auden, *The Sea and the Mirror: A commentary on Shakespeare's The Tempest* (2007: 401-444) es el más citado en la obra —tanto poética como crítica— de Gil de Biedma. Las referencias repetidas a Próspero y Calibán (2010a: 313, 767, 782-783 y 786-787) nos hacen notar su fascinación a las dos maravillas inventadas por el genio de Shakespeare y retomadas por Auden. No solo considera a estos personajes desde el mero aspecto literario sino también extiende su recepción de ellos a un ámbito más personal. Se identifica como el discípulo de Próspero (2010a: 790) y confiesa la faceta de Calibán en su personalidad (2010a: 82). Además, nos damos cuenta del vínculo casi mítico entre *The Sea and the Mirror* y la trayectoria de nuestro poeta español durante la búsqueda de la identidad y la crisis de fin de juventud hasta su decepción final con la poesía.

De hecho, la meditación sobre la vocación artística inspirada por Próspero y Calibán tiene una historia larga que se puede remontar a la obra original de Shakespeare. Siendo su última obra dramática, *The Tempest* ha sido considerada por muchos como la gran despedida del dramaturgo de su arte, en la cual Próspero representa el artista amargo (Hass, 2013: 109) y su relación polémica con Calibán, el dilema que el artista se ve obligado a afrontar. Durante siglos, los grandes escritores se fascinan por Próspero y Calibán puesto que en ellos se formula la pregunta suprema de la creación artística: «*why any art*» (Hass, 2013: 118). Así comenta J. Cotter Morison (1884: 493):

It will be admitted that a poet endowed in the manner I have attempted to describe, —with an extraordinary gift, almost a passion, for analysis of character, with a dominant impulse towards humouristic portraiture, —was likely sooner or later, almost as a matter of course, to have his attention drawn to the strange figure of Caliban—one of the most singular creations of Shakespeare’s fancy.

Entre estos poetas destaca W. H. Auden, cuya lectura de *The Tempest* no solo sirve como tema central de su ensayo «Balaam and His Ass» (1964: 107-145) sino también le motiva a crear uno de sus poemas largos más representativos. Dando voces de nuevo a los *dramatis personae* de *The Tempest*, Auden consigue crear su propia parábola sobre el arte y la vida. Confiesa el mismo poeta en una carta que *The Sea and the Mirror* es su *Ars Poetica* en el mismo sentido que *The Tempest* lo es para Shakespeare (Mendelson, 2017: 522). Siendo una «alegoría pseudo-dramática» (Partridge, 1976: 280), el poema alude con el título a la contraposición entre la realidad («the sea») y el arte («the mirror»). Aciertan Lucy y John McDiarmid al indicar que es una obra artística reflejando otra obra artística que gradualmente gira hacia adentro y se refleja más y más a sí misma (1992: 167). En otras palabras, es «un poema sobre la poesía» (Mendelson, 2017: 522) en el que Auden revela su meditación sobre la desilusión del arte. Existe en el poema una lucha silenciosa del poeta consigo mismo donde se acusa y se vindica a sí mismo simultáneamente, mostrando un esplendor emocional rara vez conseguido en la literatura moderna (Mendelson, 2017: 535).

Tal como destaca Harold Bloom, el célebre crítico norteamericano, el valor y el significado de los personajes literarios dependen de nuestras ideas sobre ellos en la realidad cotidiana (1992: ix). En otras palabras, los personajes son inventos tanto de los autores como de los lectores. Esto resulta especialmente revelador cuando los lectores también son capaces de dirigir las facultades creativas. Los personajes canónicos les llevan a indagar en su propia profundidad y se forma una parte esencial en el desarrollo literario de sí mismos. Esto nos

justifica el método de aproximación a las obras a través de los personajes destacados en la historia literaria que han influenciado a los autores que estudiamos. A continuación, realizaré una lectura del mito personal de Jaime Gil de Biedma a través de la escritura de Auden acerca de Próspero, Calibán, y la relación entre los dos.

MITAD CALIBÁN, MITAD NARCISO

En la portada que Jaime Gil de Biedma elige para la segunda y definitiva edición de *Las personas del verbo* figura la imagen del centauro, que alude a la fascinación del autor por la doble naturaleza de su identidad —mitad hombre, mitad animal— que él llama su «centaurismo» (2010b: 268). La imagen está acompañada por una nota autobiográfica en la que el poeta se identifica como «mitad Calibán, mitad Narciso» (2010a: 82), una revelación iluminadora en cuanto a sus reflexiones acerca de sí mismo.

Calibán aparece en *The Tempest* como un ser deformado con piernas de hombre y brazos de pez. En esta naturaleza híbrida consiste una de sus características más significativas. Según el gran poeta inglés John Dryden, Shakespeare ha inventado su propio monstruo Calibán siguiendo la misma dirección que la formación del mítico centauro: la combinación de un animal y un hombre (1984: 239). A lo largo de la pieza de Shakespeare, se refiere a él como el monstruo. Harold Bloom destaca que Calibán nunca ha sido considerado completamente humano (1992: 1) mientras que otros críticos como J. Cotter Morison hacen notar que a pesar de ser un monstruo hay un elemento humano en su monstruosidad (1884: 494). En otras palabras, Calibán es la representación ideal del conflicto sugerido en el auto-reconocimiento del ser humano.

En el caso de Gil de Biedma, cuando fija la mirada en la faceta de Calibán en su personalidad, descubre un aprendiz inesperado, que es Narciso: «Narciso es un aprendiz de Calibán y lo que empieza siendo pasión del intelecto acaba en resaca del espíritu, en pasión

del ánimo y del hígado» (2010a: 312). Gil de Biedma explica su idea acerca del narcisismo (2010a: 1281):

El narcisismo no es exacta complacencia vanidosa en uno mismo. Es quizás una obsesión, no con la propia imagen, sino con lo que uno cree que es, en un intento de indagar en uno mismo. Y ese intento de indagar y de poseerse a sí mismo engendra tanto odio como amor, y tal vez engendre más odio que amor.

Es decir, además del sentido más tradicional de Narciso, que es el amor a sí mismo, el poeta procede a proponer que el narcisismo tiene otra representación, que es el odio de sí mismo. Calibán enseña a Narciso el impulso de romper el espejo para verse a sí mismo de verdad. Por hermoso que sea el reflejo, en la grieta del espejo sigue a la vista la cara deformada de Calibán. Funcionando juntos, Calibán y Narciso llevan al poeta a confrontar las dimensiones opuestas de su identidad.

Según confiesa Gil de Biedma, «el *rapprochement* entre Narciso y Calibán» le ha llegado del pórtico del *Picture of Dorian Gray*, donde Wilde propone que «la aversión del s. XIX al idealismo es la rabia de Calibán al no ver su rostro en el espejo; la aversión del s. XIX al realismo es la rabia de Calibán al ver su rostro en el espejo» (Gil de Biedma, 2010a: 312). En ambos casos, el monstruo se siente rabioso frente al espejo. De manera parecida, para el poeta barcelonés, la propia identidad es el espejismo más engañoso (2010a: 1270). Confiesa que «en los poemas en que me enfrento a mí mismo surgen como una exasperación contra mi mundo particular y una impaciencia debido a que me conozco demasiado» (2010a: 1208). Y las reflexiones acerca de sí mismo tienen que ver más a menudo con el «odio de sí mismo» que con «la autocomplacencia» (2010a: 1281).

Gil de Biedma cita a Auden para aportar su opinión de que el «convivir consigo mismo» es «una tarea penosa» (2010a: 1255). Efectivamente, Auden también medita mucho sobre la figura de Narciso. A su parecer, el porqué del enamoramiento de Narciso hacia su

reflejo no es la belleza sino la conciencia de una relación entre él y el reflejo: «porque es suyo» (Auden, 1974: 108). El punto de vista de Auden difiere de la lectura clásica del mito, como en el poema «Echo and Narcissus» de Ted Hughes (1997: 74-84), donde Narciso es totalmente ignorante del hecho de que la cara en el agua es su propio reflejo y solamente le fascina su belleza como en un extraño. Al contrario, Auden pone énfasis en «la relación subjetiva de una persona consigo misma» (1974: 109). El orgullo de Narciso viene del sentimiento de ser su propia singularidad. En *La mano del teñidor*, una lectura fundamental para Gil de Biedma (Romano, 2003: 151), nos encontramos con una colección de ensayos bajo el título de «El pozo de Narciso», que hablan de la relación entre el yo y el sí mismo. En «Balaam y su asna», Auden propone que «el hombre es capaz de establecer relaciones de Tú a Tú con Dios y sus vecinos debido a que tiene relaciones de Tú a Tú consigo mismo» (1974: 125). Es decir, antes de arreglar las relaciones con Dios o con lo demás (los «vecinos», en la jerga compartida por Gil de Biedma y Auden) uno tiene que revelarse ante sí mismo (Auden, 1974: 125). Nos recuerda lo que *su* Calibán dice en la tercera parte de *The Sea and the Mirror*: «an awareness of the gap is in itself a bridge» (Auden, 2007: 440). Es decir, la conciencia de la co-existencia de Calibán y Narciso es el primer paso hacia el auto-reconocimiento y el descubrimiento de la propia identidad.

Auden conoce muy bien la idea de dualidad interior. De hecho, el título original de su poemario *New Year Letter* es *The Double Man*, extraído de unos versos de Montaigne: «We are, I know not how, double in ourselves, / so that what we believe we disbelieve, and / cannot rid ourselves of what we condemn», una alusión clara a la relación difícil que uno mantiene consigo mismo (Richie, 1987: 217; Insausti, 2013: 143). Como concluye Jordi Doce, «el trayecto vital y literario de Auden responde en líneas generales a las necesidades y exigencias de este proceso de autoconocimiento» (2010: 98). En la obra original, Shakespeare no dedica mucho esfuerzo a la indagación del carácter de Calibán. No obstante,

Auden lo alimenta con el espléndido monólogo «Caliban to the Audience», destacado por Gil de Biedma como uno de los dos momentos más memorables de *The Sea and the Mirror* (2010a: 1345). El título ya nos indica que Calibán está bien enterado de que su discurso se dirige al público dentro de las dimensiones del teatro. A lo largo del monólogo, Calibán aparece como un impersonator voluntario, improvisando con una serie de papeles (el público, Próspero) hasta que acaba tomando su «officially natural role», que es sí mismo (McDiarmid, 1992: 164). Sin embargo, cabe notar que aún el papel natural de sí mismo es una interpretación teatral y por lo tanto representa un distanciamiento entre él y sí mismo. Como bien argumentan Lucy y John McDiarmid, el discurso de Calibán nos indica que la única realidad según *The Sea and the Mirror* es nuestra artificialidad, que el mundo es un gran teatro y son inexorables «our incorrigible staginess», en las palabras exactas del personaje (1992: 160).

La estrategia de hacer que Calibán desempeñe el papel de Calibán para hablar al público tiene mucho que ver con la poética de Auden acerca de cómo presentar en un poema la auto-revelación y el auto-ocultamiento de una personalidad humana. A su juicio, no se realiza a través del soliloquio de un solo personaje sino de un diálogo en forma de monólogo. Además, argumenta que para expresar el diálogo interior de una personalidad humana, «la pareja debe semejarse en ciertos sentidos, y en otros sentidos diametralmente opuesta, y deben ser inseparables» (1974: 126-127). Esto es precisamente lo que caracteriza al diálogo que llevan al cabo los personajes en «Contra Jaime Gil de Biedma» (2010a: 223-224). Curiosamente, siete años antes de la composición de este poema, afirma en una carta a José Ángel Valente que «el amigo Auden» le ha sido muy útil para construir el estilo de «una impersonalidad personal» en el proceso de «Jaime Gil de Biedma *impersonating* Jaime Gil de Biedma» (2010b: 209).

Efectivamente, el poema contiene «un desdoblamiento del yo casi cruel» (Alfaya, 1981: 15). Empieza con una pregunta única: «¿De qué sirve?». La persona que habla ha probado varias maneras de afrontar su crisis del fin de la juventud sin éxito. Dejando atrás la vida de bohemio, intenta llevar la vida como un adulto serio y aburrido, solo para comprobar que nada ha cambiado:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Se da cuenta de que, como destaca Dalmau en cuanto al sufrimiento de Gil de Biedma en «el año malo» de 1966, «su Mr. Hyde se ha trasladado con él al nuevo apartamento donde soñaba cambiar de vida» (2004: 316). La dimensión negativa (la parte no-tan-respetable) de su persona, el «embarazoso huésped» de su cuerpo, sigue persiguiéndole como una sombra.

Como plantea Auden, «todo hombre carga de por vida un espejo, único e inseparable como su sombra» y «casi todos o tal vez todos nuestros espejos son inexactos o desfavorables» (1974: 107). En el espejo de Gil de Biedma, Calibán se asoma con «la cara destruida, con ojos todavía violentos».

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Si no fueses tan puta!
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

Señala Rovira que el que escribe el poema «no es ninguno de los dos» sino que «puede ser uno y otro» (1999: 139). Nos recuerda al gesto que Dorian Gray toma cada vez que quiere contemplar su retrato, que es llevar un espejo en su mano para ponerlo frente a su retrato, teniendo en su vista a la vez «la perversa y envejecida cara del lienzo» y «la suya tersa y juvenil que le sonreía en el espejo» (1985: 159). De manera parecida, la persona que habla en

«Contra Jaime Gil de Biedma» —el «tercer elemento», como lo llama Rovira (1999: 139)— ve simultáneamente las dos caras de su propia identidad, pero en lugar de disfrutar de «la agudeza del contraste» como Dorian, siente «la humillación imperdonable de la excesiva intimidad» (2010a: 224). El poema trata del conflicto íntimo entre las dimensiones contrarias que residen en un mismo cuerpo. Están dispuestos ante sus ojos «el personaje que pretende llevar una vida ordenada» y «el que le induce a continuar en el desorden», disputando uno con el otro (Rovira, 1999: 139). El conflicto es irreconciliable siempre, pues «tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco». En la última estrofa, escrita en el año de 1967, es decir, después de su suicidio literario en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», la persona no tiene otro remedio que enfrentar a lo innoble de sí mismo.

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!

Desempeñando el papel de sí mismo hablando contra sí mismo, —«contra mí», como hace la auto-cita en «Resolución» (2010a: 231)— el «yo» descubre las dos caras de su identidad, que son mitad Calibán y mitad Narciso. Al fin y al cabo tiene que aceptar y asumir tanto la apreciación como la negación a sí mismo. Se trata de una crisis de identidad que se corresponde con la historia autobiográfica del poeta. Las dos etapas que el poeta dedica en componerlo —las primeras cuatro estrofas en 1965 y la última en 1967— coinciden exactamente con el principio y el final de la enorme crisis que sufre el poeta (2010a: 1208).

Los recursos biográficos nos facilitan un conocimiento sobre la vida del poeta en aquel invierno de 1965. En diciembre se separó de quien había sido su pareja durante diez años (Jaume, 2015: 53). El fracaso amoroso se convierte en el *trigger* de la crisis de fin de juventud. Como señala Gil de Biedma, «cuando uno vive el ciclo completo de las relaciones amorosas siempre acaba recibiendo una mala noticia acerca de sí mismo» (2010a: 1295). Considera que todo el mundo guarda «una cierta cantidad de odio hacia sí mismo» puesto que «uno ha de pasarse el día entero consigo mismo» (2010a: 1200). En cuanto a él, afirma que no aguanta a ninguna de sus personas y se aburre a sí mismo (2010a: 1200). Como escribe en su diario en 1978, «lo peor de la inestabilidad emocional es cuánto nos fatiga de nosotros mismos» (2015: 617).

Su estado de «dyección y de depresión moral» (2010a: 1187) durante la época de composición del poema ha sido aludido en varias ocasiones. De su diario se percibe «un proceso de deterioración» al que el poeta está sometido sin «fuerzas ni ganas de oponerme» (2015: 561-562):

[P]arece haberse producido en mí un curioso proceso de desdoblamiento, que me lleva a observar el proceso de gradual desmoralización a que estoy sometido y a anticipar el posible desenlace—la desintegración de mi persona—, como un espectador desinteresado. Es algo parecido a ser operado con anestesia parcial.

Auden es muy consciente del riesgo del desdoblamiento de sí mismo cuando comenta que (1974: 110-111):

Un autorretrato honesto es difícil de encontrar debido a que el hombre que ha alcanzado el grado de autoconsciencia implícito en su deseo de pintar su propio retrato casi siempre ha desarrollado también una consciencia del yo que lo pinta pintándose, introduce efectos artificiales y sombras dramáticas.

A lo largo de su vida creativa, Gil de Biedma se esfuerza por pintar su propio retrato con las máscaras de sus personas. Debido a «una oscilación de identidad» desde la infancia, siente «una sensación de carencia de identidad» que le obliga salir para buscarla (2010a: 1245). Como confiesa él mismo: «todo mi trabajo intelectual va dirigido hacia ese campo y a mis relaciones conmigo mismo. En el sentido de las máscaras, las únicas personas que me interesan son las mías» (2010a: 1200). Esta afirmación encaja perfectamente con lo que Auden manifiesta en *La mano del teñidor*: «Para mí es imposible no sentir que mi cuerpo es otro que yo, un ser al que habito como una casa, y que mi rostro es una máscara que, con o sin mi consentimiento, oculta al resto de las personas mi verdadera naturaleza» (1974: 119).

Señala José Teruel con mucha razón que «la poesía de Gil de Biedma es un intento de llegar a un entendimiento con las distintas *dramatis personae* que habitan en el seno de su identidad: escindida entre cuerpo y alma, entre Narciso y Calibán, entre la cara pandémica y la celeste, entre el verdugo y la víctima» (2008: 103). Cuando al final se reconoce a sí mismo en el espejo, no le quedan más ganas de escribir. En una entrevista concedida en 1982, el año que se publica la edición definitiva de su obra poética completa, Gil de Biedma explica que ya no puede hablar de sí mismo porque «tengo una identidad ya asumida que no precisa imaginación» (2010a: 1275).

LOS DISCÍPULOS DE PRÓSPERO

Gil de Biedma habla de sus ideas acerca de Próspero en «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje» (2010a: 767-790). Explica que con la magia de convocar la tempestad Próspero consigue crear «una realidad distinta a la vida», que no es otra que «la realidad del arte» (2010a: 782). Se refiere a los artistas, incluido él mismo, como a «los discípulos de Próspero» que sobrellevan «el peso de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida» (2010a: 790). El epígrafe

extraído directamente de *The Sea and the Mirror* y las abundantes referencias a lo largo del ensayo nos dejan sin duda su familiaridad con la perspectiva de Auden sobre Próspero. Tal como Auden confiesa en una carta a Theodore Spencer, *The Sea and the Mirror* es un intento quizá absurdo de demostrar las limitaciones del arte a través de una obra de arte (cit. en Mendelson, 2017: 522). Con un examen detenido, podemos encontrar la coincidencia entre el Próspero del poema de Auden y la «doble decepción» que siente Gil de Biedma sobre la vida y el arte.

En el ensayo sobre Juan Gil-Albert que acabo de mencionar, el poeta destaca los dos momentos en *The Sea and the Mirror* que le parecen más memorables, uno es «el largo discurso en prosa de Calibán al público» y el otro «el parlamento de Próspero despidiéndose de Ariel» (2010a: 1345). Este último ocurre cuando Próspero decide abandonar su magia. Explica el camino que le ha llevado hasta la desilusión del arte. El parlamento se despliega con mucha emoción cuando Próspero habla incesante sobre la corrupción a la que le ha conducido Ariel, el duende de la creación artística (2007: 407):

Are all your tricks a test? If so, I hope you find, next time,
Someone in whom you cannot spot the weakness
Through which you will corrupt him with your charm. Mine you did
And me you have.

Se remonta al origen de esta desilusión y encuentra que todo proviene de la fe falsa en la fuerza salvadora del arte (2007: 404-405):

[...] man overvalues everything
Yet, when he learns the price is pegged to his valuation,
Complains bitterly he is being ruined which, of course, he is.

A juicio de Seamus Heaney, Ariel es la representación de «nuestra necesidad de sentirnos hechizados» por la magia de la poesía mientras que el enfrentamiento entre Próspero y Ariel revela la verdad amarga de que «[s]i nos dejásemos llevar de lleno por esta

necesidad, la poesía acabaría convertida, por descontento, en un autoengaño» (1996: 182). Los artistas se sienten arruinados cuando comprenden el precio que tienen que pagar por la sobre-valoración de su vocación. Tanto Auden como Gil de Biedma han experimentado el recorrido de «sobre-valoración — dedicación — decepción» que les lleva a la desesperación lamentada por Próspero en su despedida. En alguna etapa de sus vidas, los dos poetas se ven obligados a reconsiderar las limitaciones del arte.

En el caso de Auden, esta reconsideración se concentra principalmente en la inutilidad del arte en cuanto al mundo exterior y a la sociedad. A su parecer, la tristeza de Próspero viene de la comprensión de que el arte, en todos sus modos, no puede transformar a los seres humanos. Recuerda Roland Costa Picazo en el prólogo a su traducción de la biografía de Auden que las Guerras Mundiales y las crisis sociales causan una desilusión tan profunda en el poeta inglés que le llevan a afirmar «que la poesía era insuficiente, porque nada que él escribiera había podido salvar a un sólo judío de la cámara de gas» (1994: 23). Como escribe en la elegía a W. B. Yeats —«Poetry makes nothing happen» (Auden, 2007: 246)—, su conclusión es evidente: «la poética del compromiso no sólo resultaba inútil, sino que suponía la pérdida de libertad del escritor» (Insausti, 2013: 190).

En cuanto a Gil de Biedma, aunque en cierta medida comparte con Auden la decepción en la función pública del arte cuando se aleja de la poesía social, este no es el meollo de su crisis, que tiene más que ver con el conflicto interior. La esperanza que pone en el arte ha sido más bien una salvación personal e íntima. Afirma en una entrevista que «la poesía es una empresa de salvación personal y sólo interesa a la gente que pretende salvarse personalmente» (2010a: 1261). Con una escritura que «se detiene justo al borde del abismo donde reina la negatividad sin esperanza» (Alonso y Rodríguez, 1995: 65), cabe pasar por los episodios decisivos de su vida para descubrir que Gil de Biedma ha sido aún más fiel discípulo de Próspero en *The Sea and the Mirror* que el mismo Auden.

Durante muchos años, Gil de Biedma está convencido de que «escribir un puñado de buenos poemas es lo único que de veras importa en la vida» (2010a: 491). Recuerda Juan Ferraté que «hubo un tiempo en que Gil de Biedma se propuso ser un poeta de veras» (1994: 213). En el diario de 1956, el poeta anota su respuesta al comentario que le hace Gabriel Ferrater sobre «un caso de vocación equivocada», donde Ferrater propone que Gil de Biedma tiene «mayor aptitud para la prosa que para la poesía» (2010a:328):

[L]a prosa se pliega más fácilmente a la expresión de ese talento. Por eso mismo, si uno consigue incorporarlo en poemas, el resultado será menos frecuente y más valioso.

[...]

Mi argumento es válido, pero la observación de Gabriel me ha dejado mohíno. Si uno consigue... Bien, ¿y si *yo no* lo consigo?

El poeta hace énfasis con cursiva en el «yo no» de la última frase, revelando la devoción y la ambición suya en el oficio poético, a crear algo «valioso» en sus poemas. La poesía es lo único que de verdad le importa (2010a: 312). Aunque escribir no salva «como desearíamos todos», tiene la fe en que, por lo menos, alivia (2010a: 314). Es también en esta época cuando nos encontramos con la expresión explícita y pasional del joven Gil de Biedma, con veintisiete años de edad, sobre su anhelo de vocación poética (2010a: 319-320):

Durante años he aspirado a ser un gran poeta. ¿Por qué no? Inteligencia, experiencia, sensibilidad, don verbal, curiosidad y pasión por el oficio..., todo eso tengo y, sobre todo, el súbito don de contemplación de un ser o de una cosa, de penetración en un sentido que me sobrecoge igual que una emoción.

Ahora sospecho que no pasaré de aficionado distinguido [...] Hay un resorte en mí que no funciona y siempre lo he sabido. No la voluntad, sino la fuerza de convicción que mueve a la voluntad.

[...] [Y]o he de ser poeta. [...] Aunque sepa que igual vale escribir o no escribir, aunque esté convencido de que ante la vida, y ante uno mismo, ser poeta es peor que una simpleza, es ser nadie.

Porque estoy igualmente convencido de que el día en que yo deje de considerarme poeta, me será muy difícil considerar que existo.

Recuerda el poeta que *Moralidades* se lleva a cabo en una época en la que «se daba una conjunción bastante extraña entre la necesidad de escribir y una deliberación absoluta en el trabajo» (2010a: 1292). También nos indica que la particularidad de su segundo poemario es que «la mayor parte de los poemas están escritos en la oficina cuando no tenía nada que hacer» (2010a: 1312). Se nota una polarización evidente entre la realidad cotidiana y la artística. Por un lado encontramos el trabajo en la Empresa de Tabacos de Filipinas, el clan familiar y la vida social; y por el otro, el oficio y la vida de poeta e intelectual. La vida cotidiana le parece especialmente pesada. Así se queja en una carta a Juan Ferraté fechada el 6 de abril de 1962 (2010b: 237):

«Cuando me paro a contemplar mi estado», tengo la sensación de que mi vida cotidiana es un océano de proyectos naufragados.

Esto puede que sea mi edad; a los treinta y dos años uno ya no se hace muchas ilusiones acerca de su vocación, pero precisamente por eso mismo le gustaría poder vivir de ella. Mi *gagnepain* cada vez me aburre más —realmente trabajar es insoportable— y ya no puedo seguir haciendo por más tiempo de joven prometedor: tendría que convertirme en un *up-and-coming executive* y adquirir el gusto de poder y del dinero, y eso no me gusta y me asusta.

En aquel entonces, hacer poemas le sirve «desde una perspectiva de economía interior» y tiene «una finalidad práctica» para su mentalidad. Como propone Juan Ferraté, la poesía de Gil de Biedma ha sido una poesía «fundada en la necesidad de socorrerse a sí mismo sufrida por el poeta y en la urgencia de rescatar su experiencia cotidiana arruinada por la derrota» (1994: 213). «Poseído» por la obsesión de «cómo se hace para hacer un buen poema» (2010a: 491), se dedica a la vocación y disfruta del privilegio que le da la poesía, que es un retiro a las «dos islas propias» cuando quiere escaparse de su clase social y del tipo de

mundo a su alrededor (2010a: 1247). El ser poeta y el ser homosexual le parecen dos ventajas inmensas porque le provienen la marginación necesaria. Así explica él mismo (2010a: 1255):

Supongo que escribir poemas y leerlos es: a) una manera de imaginar la vida; b) una manera de comprenderla, y c) una manera de consolarse de ella. Creo que hay que ser marginal para escribir porque si estás demasiado metido en la vida te es imposible imaginarla y, a la vez, imaginarte a ti mismo en ella.

Sin embargo, la vida llega a devorarle y nuestro poeta se encuentra demasiado metido en ella. Poco a poco la gente en su trabajo asume su oficio de escritor y el círculo literario su condición homosexual. La diferencia entre los días laborales y los fines de semana desaparecen. Gil de Biedma descubre que su situación de «controlada, vigilada y deseada esquizofrenia deja de existir entre los treinta y seis y los treinta y siete años. Allí las dos caras de la moneda se funden, y desaparece la comodidad de ser tú mismo a partir de las siete y media de la tarde» (2010a: 1247-1248). Nos situamos exactamente en los años 1965 y 1966, cuando estalla la mayor crisis de su vida.

Al empezar del año 1965, anota Gil de Biedma en el diario que su única ambición es «ser un gran poeta» (2015: 562). Poco antes, con el estallido de su crisis de identidad como poeta, «experimenta el miedo a la sequedad poética, a no tener nada que decir, ni siquiera la necesidad de hacerlo» y se ve sumido «en un proceso de deterioro y desinterés» (Teruel, 2018: 148). Recordando la crisis en una entrevista en 1987 (publicada después de su muerte), Gil de Biedma dice (2010a: 1318):

[L]o que me ocurrió con la crisis de la madurez, del fin de la juventud, es que me di cuenta de que todo lo que yo había esperado de la poesía era nulo, no existía y era un puro engaño.

En el momento de la crisis, que fue una crisis de identidad, de ponerte en cuestión todo lo que ha sido tu vida desde los dieciocho años, me di cuenta de que el haber hecho poemas que estaban bien no me servía para nada en cuanto a aprecio y estima de mí mismo. Perdí

la fe en la poesía como actividad que le ayuda a uno mismo a construirse y a llegar a ser; creo que no fue un proceso formulado ni consciente; al cabo de los años, me he dado cuenta de eso: que debí decepcionarme mucho de la poesía en aquella crisis.

De la vida, ya estaba decepcionado.

Esta última frase nos revela que el «resentimiento y menosprecio de la vida» le hacen poner la fe en el poder salvador de la poesía (2010a: 789). No obstante, el intento de «ir más allá de la insuficiencia de la vida» con el arte está destinado a fallar porque el arte tiene su propia insuficiencia y por lo tanto no puede redimir la realidad decepcionante de la vida (2010a: 1283). Cuando escribe el comentario sobre *Valentín* en 1974, ya comprende lo que le enseña el prefacio de *The Sea and the Mirror* con la voz de un director del teatro (2007: 403), cuyos últimos dos versos toma nuestro poeta para el epígrafe de su ensayo:

Art opens the fishiest eye
To the Flesh and the Devil who heat
the Chamber of Temptation
Where heroes roar and die.
We are wet with sympathy now;
Thanks for the evening; but how
Shall we satisfy when we meet,
Between Shall-I and I-Will,
The lion's mouth whose hunger
No metaphors can fill?

Según Lucy y John McDiarmid, el director del teatro que habla aquí es muy posiblemente el primer hombre en comprender que el mundo del arte solo sirve para una suspensión temporal y artificial de la vida cotidiana (1992: 160). Próspero se equivoca en creer instintivamente que la magia del arte redime a la vida y que le redime de ella. El arte es su intento de llenar el vacío —sea personal sea público— con un sentido. Gil de Biedma propone que «el tema fundamental de toda la poesía moderna es intentar explicar la relación con lo sagrado personal. Es un intento de restauración absolutamente privado del sentido

religioso» (2010a: 1262). Uno considera el arte como una escapatoria de las limitaciones de la vida. Sin embargo, el mismo arte tiene limitaciones infranqueables. Tarde o temprano, aparecía un vacío que ninguna metáfora podría llenar. Y cuando esto se ocurre es «an atrocity for which we are not prepared» (Hass, 2013: 149).

En *The Sea and the Mirror*, el segundo de los tres papeles que Calibán desempeña en su discurso al público es el de Próspero, que transmite un mensaje especial a sus compañeros artistas. Allí, Auden nos presenta un recorrido del desarrollo de la mentalidad de Próspero, de la juventud a la madurez, que tanto nos recuerda a Gil de Biedma. Al principio, forma una pareja brillante con Ariel. Sin embargo, no dura mucho su éxito artístico cuando estalla la primera crisis que es «the breaking of the childish spell» (Auden, 2007: 434). Enseguida empieza la decadencia (2007: 431):

[Y]our strange fever reaches its crisis and from now on begins,
ever so slowly, maybe to subside. At first you cannot tell what or why
is the matter; you have only a vague feeling that it is no longer
between you so smooth and sweet as it used to be. Sour silence
appear.

Auden comenta en el ensayo «Music in Shakespeare» que *The Tempest* termina «sourly» (1968: 526). En *The Sea and the Mirror*, que es su esfuerzo por indagar esta amargura, el destino que le designa a Próspero termina en «sour silence». Es un destino que comparte Gil de Biedma, a quien la decepción del arte le resulta aún más total que la de la vida. Así lo confiesa en una entrevista en 1983, cuando ya no ha escrito nada de poesía por mucho tiempo (2010a: 1280):

En fin, la vida es siempre más caudalosa que la poesía. La poesía, mejor dicho, los poemas —yo pienso más en términos de poemas que en términos de poesía— son cosas creadas, artefactos. Es difícil pensar en ellos como algo que desborde a la propia vida, más bien es lo contrario. Lo que ocurre, al menos a mí, es que, según pasa

el tiempo, tus poemas te van enajenando más y más, y los ves menos relacionados con tu propia vida.

No puede resultar una casualidad que haya elegido «Canción final» (2010a: 252) para cerrar su ciclo como poeta en *Las personas del verbo*. Los poemas, a pesar de ser «rosas de papel», están «demasiado encendidas para el pecho». Como el hombre buscando la rosa ideal que describe Ángel González, cuando al final la encuentra, solamente le ocurre una palabra amarga (2004: 201):

Pensó tanto en la rosa,
la aspiró tantas veces en su ensueño,
que cuando vio una rosa
verdadera
le dijo,
desdeñoso,
volviéndole la espalda:
—mentirosa.

PRÓSPERO Y CALIBÁN

Es sabido que Jaime Gil de Biedma abandona casi en su totalidad la escritura de poesía después de la publicación de *Poemas póstumos* unos veinte años antes de su muerte verdadera. Sigue precisamente los pasos de Próspero, cuya lucidez suprema, según nuestro poeta, consiste en renunciar a sus artes mágicas para reconciliarse con la vida (2010a: 783). En este sentido, para mejor entender la construcción del mito personal de Gil de Biedma, parece indispensable un estudio sobre la toma de decisión de Próspero, que está estrechamente ligada con la relación entre él y Calibán.

La interacción entre los dos es la suma exposición del argumento central de *The Tempest*, que según Auden consiste en «un daño realizado, del arrepentimiento, la penitencia y la reconciliación» (1974: 146). Harold Bloom nos presenta un resumen exhaustivo acerca

de esta relación extremadamente personal con una larga historia y un resentimiento mutuo en la obra original de Shakespeare (1992: 1-2):

Prospero and Caliban have too intimate, too familial a relation for it to be dissolved. They loathe and fear one another; Caliban has plotted to murder Prospero; they have, in different ways, and from radically different perspectives, betrayed one another. Most profoundly, they have hurt one another intolerably; each suffers from the pride of wounded and abrogated affection.

Como destaca Auden, a pesar de su naturaleza brutal y corrupta, el papel de Calibán suscita al público una cierta sensación de que « Próspero es en gran parte responsable de esta corrupción y que, en la polémica que los enfrenta, Calibán tiene los mejores argumentos» (1974: 147). Como explica Harold Bloom, antes de encontrarse con Próspero, Calibán es el «poeta sin palabra» de su ambiente (1992: 2). Es el lenguaje que Próspero le enseña lo que le da el vehículo para maldecir y proclamar el sufrimiento (Bloom, 1992: 2).

Al final de *The Tempest* se insinúa que la reconciliación entre Próspero y Calibán solo llega cuando Próspero abandona la isla y su magia, pero no se ahonda en este aspecto. En *The Sea and the Mirror*, uno de los méritos más destacados de Auden es ayudar a los lectores a comprender la relación entre estos dos personajes. En la tercera parte del poema, Próspero, enfadado con Ariel, se fija en los ojos de quien ha sido siempre su fiel servidor y pareja mágica solo para encontrar en ellos la cara deformada de Calibán. De repente, Próspero se encuentra afrontado por la inesperada unión de Calibán y Ariel, quienes se rebelan contra su autoridad (2007: 432):

Striding up to Him in fury, you glare into His unblinking eyes and stop dead, transfixed with horror at seeing reflected there, not what you had always expected to see, a conqueror smiling at a conqueror, both promising mountains and marvels, but a gibbering fist-clenched creature with which you are all too unfamiliar, for this is the first time indeed that you have met the only subject that you have,

who is not a dream amenable to magic but the all too solid flesh you must acknowledge as your own; at last you have come face to face with me, and are appalled to learn how far I am from being, in any sense, your dish;

La magia del arte es como un espejo. Al romperlo, el reflejo antes fascinante se transforma en la imagen horrificada de Calibán. Próspero siente odio a sí mismo y el odio se desdobra en odio a la vida. Tiene miedo a la sequedad artística y a la pérdida del sentido de su vida por esta infertilidad. No es una situación desconocida para Gil de Biedma, ya que cabe leer lo que escribe acerca de los suicidios de dos amigos y discípulos de Próspero, Gabriel Ferrater y Alfonso Costafreda:

A los treinta años [Gabriel Ferrater] había dicho ya que no llegaría a los cincuenta. A partir del mayo francés había organizado su vida como si tuviera que ser joven siempre. Y llegó un momento en que descubrió que se hacía viejo por momentos. Y no lo aceptó.

(cit. en Rovira, 2005: 256)

All passion spent, lo único que importa es concluir manifestando mi admiración y mi respeto por Alfonso Costafreda, que apostó toda su vida a una sola carta: ser poeta. Y que cuando descubrió, como a todos nos ha ocurrido, que nunca sería el poeta grande que había soñado, no quiso ser, ni aparentar, ninguna otra cosa. [...] Quizá el suicidio es la decencia última.

(2010a: 712-713)

Tal como recuerda Carlos Barral, «Alfonso [Costafreda] estaba representando la muerte, el acto de morir, para todos nosotros, los pocos dilectos amigos y compañeros» (2016: 784). Atormentado por una crisis parecida, con el miedo de caer en la «mala vejez» que tanto ha lamentado (2010b: 91), Gil de Biedma también sufre un intento fallido de suicidio en 1966, como se imagina en los versos (2010a: 234):

Luego vino el invierno,
el infierno de meses

y meses de agonía
y la noche final de pastillas y alcohol
y vómito en la alfombra.

Debido al temor a suicidarse realmente, el poeta decide cometer un suicidio literario en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Así lo revela en una entrevista (2010a: 1188-1189):

Entonces, lo que hice fue autoinducirme una idea, inocularme una idea que me hiciera reaccionar históricamente: crearme la idea de que yo ya me había suicidado. Y reaccioné a la idea del suicidio como si fuese un hecho cierto. Ese poema está escrito precisamente para no suicidarme, para darme por suicidado ya, como se ve en la última parte, donde hay una alusión bastante clara. Cuando escribí esa alusión al suicidio, tuve un ataque de miedo que me duró tres días.

En este poema donde «Jaime dialoga con Jaime difunto» (2010a: 720) se despierta una reminiscencia del «yo» en «las imágenes felices» experimentadas por el personaje «Gil de Biedma» ahora muerto: los días plenos de la juventud, las noches de libertad completa, los sueños eróticos, todo tan feliz y caluroso como si fuera siempre el verano de plenitud, el «último verano de nuestra juventud»:

Vasos de vino blanco
dejados en la hierba, cerca de la piscina,
calor bajo los árboles. Y voces
que gritan nombres.

Ángel,
Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina
—Joaquina de pechitos de manzana.
Tú volvías riendo del teléfono
anunciando más gente que venía:
te recuerdo correr,
la apagada explosión de tu cuerpo en el agua.

Y las noches también de libertad completa
en la casa espaciosa, toda para nosotros

lo mismo que un convento abandonado,
y la nostalgia de puertas secretas,
aquel correr por las habitaciones,
buscar en los armarios
y divertirse en la alternancia
de desnudo y disfraz, desempolvando
batines, botas altas y calzones,
arbitrarias escenas,
viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia,
muchacho solitario.

Te acuerdas de Carmina,
de la gorda Carmina subiendo la escalera
con el culo en pompa
y llevando en la mano un candelabro?

Luego nos lleva al invierno de la crisis. Tanto las ilusiones de la juventud como las de la magia poética se convierten en engaño. Siendo imposible de encontrar jamás el verano invencible en medio del invierno, decide sacrificar a «un “Jaime Gil de Biedma” incapaz de aceptar que la juventud había terminado» (Rovira, 1999: 146-147) para seguir sobreviviendo:

Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

En la penúltima estrofa el poeta se pregunta «cómo será sin ti mi poesía». Ya conocemos demasiado bien la respuesta que nos daría «la escasa continuidad» de su obra. Para quedarse «en paz al fin conmigo», paga el precio de renunciar a lo más valioso en su vida (Rovira, 1999:147). El poema termina con una alusión a la enseñanza, la corrupción y la venganza. Todo ello nos recuerda significativamente al Próspero confrontado por Calibán en

The Sea and the Mirror:

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos.

Estos últimos versos del poema son terminados en una playa cerca de El Pireo durante su estancia en Grecia en el verano de 1966 que «le ayudó a curarse» (Gil de Biedma, 2015: 596n). Allí, Gil de Biedma se da cuenta de que «la crisis había pasado» y que él «había cambiado de piel», para ser «otro» (Dalmau, 2004: 320). Es curioso que la Isla de Creta, donde nace la leyenda del minotauro y los monstruos mitad-hombre mitad-animal míticos, llegue a ser el testigo de la resolución de su crisis del «centaurismo». Acepta la limitación del arte y abandona su magia, como elabora su biógrafo (Dalmau, 2004: 322-323):

¿Cómo resistir la tentación de mirar su rostro reflejado en el agua? Un rostro todavía joven, potente, aunque él se sienta cada vez más viejo. Su profunda mirada azul se asoma al espejo más antiguo del Mediterráneo. Ahí está, mitad Narciso, mitad Calibán, contemplándose en silencio en aquella superficie sin ondulaciones. Es el muerto vivo. Un hombre cautivo en su propio laberinto del que desea escapar, ahora sí, por fin... Y del que acabará saliendo cuando abandone el palacio.

La batalla «Contra Jaime Gil de Biedma» termina «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», al que Vázquez Montalbán declara como el autor del «mejor epitafio poético de todos los tiempos en la historia de la poesía española» (1990: s.p.). Así se acaba la obra poética de Gil de Biedma, cuya principal ocupación, según Andreu Jaume, es la creación y posterior aniquilación del personaje de «Jaime Gil de Biedma» (2015: 40). A partir de 1967 escribe muchísimo menos. Después de terminar «No volveré a ser joven», su poema favorito, en la primavera de 1967, permanece tres años sin escribir nada de poesía. Cuando Juan Ferraté prepara el prólogo a su antología particular en 1968, no acepta el hecho de que haya muerto definitivamente el personaje poético «Jaime Gil de Biedma». Cuando Ferraté le insinúa la idea de que a este personaje, y también al poeta, les quedaría «mucha vida por delante, la más interesante, que es la vida impersonal» donde «ni siquiera el propósito y el sentido importan», Gil de Biedma se echa a reír (1994: 183; 1994: 221).

De hecho, no se trata tanto de una decisión tomada conscientemente de no escribir poemas sino de que «el conocimiento» de sí mismo le hace pensar que «lo más probable es que no los escriba» (2010a: 1317). Como interpreta Andreu Jaume, cuando «su lengua particular—su idiolecto—empezó a mostrar síntomas de agotamiento», Gil de Biedma «renunció a construir otras voces, progresivamente inmovilizado por el peso del cadáver» (2015: 55). En su opinión, se necesita un impulso bastante grande para escribir poesía. Hace falta «una compulsión que ayuda a sobreponerse a las innumerables dificultades de escribir un poema» (2010a: 1323). Uno de los factores que considera fundamentales para la creación de poesía es su gratuidad, que también es lo terrible de ella. Uno podría haber callado si no produjera un buen poema (2010a: 1204). Al fin y al cabo, «lo normal es no escribir» (2010a: 1272). Es consciente de que a lo largo de los años uno puede gastar e incluso perder la sensualidad verbal tan esencial para escribir poesía (2010a:1203).

Parado justo al borde del abismo, el poeta decide tomar el camino alternativo que le enseña Próspero con «la lucidez suprema» (2010a: 783). Acepta tanto el peso de la doble insuficiencia como la decepción de ver a su Calibán en el espejo. Renuncia a sus artes mágicas para conciliarse con la vida. Sin embargo, Harold Bloom señala con mucha razón que la renuncia a su magia no salva a Próspero del poder del tiempo, que es el único que triunfa (1992: 3). Lo que le queda a Gil de Biedma es precisamente el oficio de sobrevivir, como indican los versos de Rilke que él mismo menciona en su diario de 1956: «¿Quién habla de victorias? Sobrevivir lo es todo» (2015: 179 y n).

No resulta nada fácil ni tranquilo sobrevivir. En 1978, después de una pausa de trece años, Gil de Biedma vuelve a escribir los diarios. Acude al cuaderno y al lápiz para «confirmar unas cuantas hipótesis acerca de mí mismo» (2015: 619). Durante años ha «dejado casi de ser poeta» pero su identidad formal es todavía de escritor porque no ha empezado a ser ninguna otra cosa (2015: 588). La incapacidad para inventarse una nueva

identidad le causa mucha inquietud. Tal como explica Andreu Jaume, «se decide a llevar ese cuaderno para comprobar si todavía sabe y quiere escribir, pero pronto se le convierte en una manera de constatar un simple espejismo» (2015: 56). Están anotados en el diario de este año sus intentos repetidos y vanos de interesarse «en alguna ocupación intelectual —escritura o lectura—» (2015: 614). No tarda mucho en confirmar sus hipótesis «no demasiado gratas» (2015: 619): que parece irreversible la imposibilidad de inventarse otra identidad y de retomar las ganas de escribir. Una vez llegada esta conclusión, seguir con el diario le resulta «una aburrida tarea de producción de letra muerta» (2015: 619). Después de más de dos meses sin abrir el cuaderno, el poeta decide terminarlo con una despedida llena de hastío (2015: 622):

[N]o me siento muy tentado de empezar otro [cuaderno]. Creo que me ha servido para averiguar un poco acerca de mí mismo, en esta altura de la vida. Insistir no llevaría a nada. Pienso que esta última larga interrupción se ha debido a otra cosa que al estupor de la felicidad o al estupor veraniego: escribir ya no me es necesario. Nada más triste que saber que uno sabe escribir, pero que no necesita decir nada de particular, nada en particular, ni a los demás ni a sí mismo. Vale.

Desde entonces, nunca vuelve a escribir nada en el ámbito creativo. El cuaderno de 1978 se convierte en el testimonio de «la constatación de ser un escritor —no solo poeta— póstumo» (Teruel, 2018: 149). La revelación final del diario recuerda mucho a las palabras que Próspero pronuncia en su despedida a Ariel, que se siente como si estuviera sobrio y despierto por primera vez en su vida (2007: 409):

Now our partnership is dissolved, I feel so peculiar:
As if I had been on a drunk since I was born
And suddenly now, and for the first time, am cold sober,
[...] as if through the ages I had dreamed
About some tremendous journey I was taking,
[...]

And now, in my old age, I wake, and this journey really exists,
And I have actually to take it, inch by inch,
Alone and on foot, without a cent in my pocket,
Through a universe where time is not foreshortened.

Comenta Gil de Biedma que ya no queda más remedio para Próspero que aceptar su mera humanidad y entregarse a la sombra de la muerte (2010a: 789). Lo mismo ocurre con nuestro poeta, quien ha comprendido que «es imposible llenar el hueco» y que «la Nada triunfa sobre la Obra» (Alonso y Rodríguez, 1995: 164):

Supone que matando al escritor se ha salvado, pero luego, cuando contempla a su cuerpo deteriorado y el espectáculo de la juventud lo viene a herir ‘reviviendo los más temibles sueños posibles’, desaparece la tensión —que dinamiza su escritura— entre «el mito de la recuperación de un pasado feliz y la conciencia de su irrealidad», condenándolo al silencio.

Gil de Biedma termina la nota autobiográfica en 1982 con «All the rest is silence» —la frase originaria de *Hamlet*, incorporada por Auden en el prefacio de *The Sea and the Mirror*—, el gesto final de despedida como poeta a su público literario. Próspero abandona su magia y devuelve la isla a Calibán. Le quedan para siempre un vacío nunca lleno y un silencio sonoro. El mito ya está escrito.

CONCLUSIONES

*Ámame con nostalgia,
Como a una sombra, como yo he amado
La verdad del poeta bajo nombres ya idos.*

— Luis Cernuda, «A un poeta futuro»

Como se ha señalado en la Introducción, este trabajo estudia la presencia significativa de Auden en la obra y vida de Gil de Biedma. A través de los análisis comparativos basados en los textos, hemos visto las poéticas, los temas, las visiones y las actitudes que comparten los dos poetas. Sin embargo, no solo estudiamos la influencia de un poeta en el otro, sino que este es el punto de partida para una reflexión sobre la relación entre un poeta, Gil de Biedma, y una tradición literaria, la posmoderna.

James Valender propone, en la introducción a la obra completa de nuestro poeta, que W. H. Auden sirve a Gil de Biedma como «modelo en la búsqueda de una poesía estrictamente moderna» (2010: 53). Sus palabras se asemejan notablemente a la explicación que da Rainer Emig sobre la posmodernidad de Auden: el inglés desarrolla su poética dentro de las normas de *modernism* asimilando todos los recursos disponibles, para dejar finalmente el *modernism* atrás y pisar el territorio del posmodernismo (2000: 204). Otros críticos, como Dionisio Cañas y Luis García Montero, también hablan de la posmodernidad en la poesía de Gil de Biedma o del autor como introductor de la poesía posmoderna en la literatura española. Sin embargo, por la ambigua definición de la poética posmoderna, no resulta claro cuáles son los aspectos destacados de la posmodernidad en su poesía.

Para un mejor entendimiento de este aspecto, vemos cómo Gil de Biedma entra en la tradición poética de la posmodernidad a través del contacto con la obra de Auden, gran representante de esta tradición en la lengua inglesa. De esta manera, examinamos el «lugar privilegiado y aislado» que ocupa Gil de Biedma, como dice Javier Alfaya (1981: 8), en la tradición poética española del siglo pasado.

Antes de nada, resulta necesario aclarar dos conceptos. Primero, el término «posmoderno» no es simplemente un sinónimo de «contemporáneo». Es decir, la posmodernidad es más que un concepto temporal. Segundo, la tradición posmoderna no es un rechazo total del *modernism* sino un examen crítico y un desafío a los valores establecidos. Según lo que entiende Linda Hutcheon por posmodernidad, la característica fundamental de esta consiste en la contradicción (1988: 4). Por una parte, se distingue del *modernism* en la posición que toma con respecto al pasado y a la tradición. La poética de la posmodernidad se constituye como una vuelta crítica —no nostálgica— al pasado, que mantiene una relación intertextual con la tradición. Es decir, no es una negación sino una prolongación de la tradición. Además, la distancia crítica e intertextual determina el papel dominante de la ironía y la parodia en la literatura posmoderna.

Por otra parte, la poética posmoderna es una puesta en cuestión de todas las fronteras establecidas, tanto sociales como artísticas. El límite entre los diferentes géneros literarios es cada día más ambiguo, ya no existe un tipo de lenguaje estrictamente poético o narrativo o prosaico, y la posibilidad expresiva aumenta. Al mismo tiempo, las citas y las autocitas demuestra un desafío al concepto de originalidad. Además, se cuestiona radicalmente el límite entre ficción y no ficción. Tal como señala Kosinski (1986: 82), lo que los escritores posmodernos prefieren escribir es una forma que puede llamarse «auto-ficción»: un género en el que el autor anota sus memorias y experiencias, pero adoptando siempre la perspectiva de ser protagonista.

A partir de las características que acabamos de ver, destacan, a través de los cuatro capítulos de esta tesis, dos identidades poéticas de la obra de Gil de Biedma que resultan sumamente posmodernas. Por un lado, tiene una identidad estilística constituida por una variedad de dicción y métrica minuciosamente calculada. No se limita al ámbito del lenguaje coloquial sino al uso de todos los recursos lingüísticos posibles —como las citas de lenguas extranjeras, las locuciones habituales del periódico y la vida urbana, los términos científicos, los adverbios de matizadores— para conseguir el efecto total deseado. Además, demuestra una obsesión con las cuestiones formales de la poesía, incorporando y renovando la métrica tradicional. Tal como subraya Dionisio Cañas, tanto el «sinnúmero de recursos» y «los préstamos literarios» como «la experimentación con las formas fijas de la métrica» son representaciones de un «reciclaje de la tradición retórica» que forma «parte integrante de los planteamientos posmodernos» (1992: 19-20 y 29). También señala Guillermo Carnero que «Gil de Biedma consideraba la poesía barroca, más que una herencia viva, un noviciado necesario para adiestrar el oído y la imaginación, es decir, para adquirir oficio» (2008: 10).

Por otro lado, se nota la identidad moralista en su obra. Valora la experiencia individual y se decanta por ofrecer testimonios de una etapa histórica desde un punto de vista privado. Sus poemas hablan de la crisis de la gente normal en la vida cotidiana así como de la crisis de un poeta sufriendo la duda sobre la (in)utilidad del arte. En otras palabras, su voz se pronuncia como el hijo de Dios y el hijo del vecino a la vez. Es precisamente lo que el crítico norteamericano Yvor Winters propone en su libro *In Defense of Reason*, una cita elegida por Gil de Biedma para ser el epígrafe de *Moralidades*: «The artistic process is one of moral evaluation of human experience, by means of a technique which renders possible an evaluation more precise than any other» (2010a: 151). El tratamiento estilístico le da la «technique» mientras que su actitud moralista le lleva a observar la «human experience».

Estas características coinciden con la doble naturaleza de la poesía que, según Seamus Heaney, conforma la obra de Auden a lo largo de toda su vida: por una parte, la música poética, el «sortilegio» que producen «los medios técnicos» de lengua y forma, y por otra, «una exposición e inquisición inteligente sobre la experiencia humana» (1996: 181). Joseph Brodsky también destaca que todos los poemas de Auden son «un código lingüístico» con la rima y las palabras que elige (2006: 264 y 334). Además hace notar su «pose de un cronista que nos habla y habla de nosotros oculta a un moralista autoasqueado» (2006: 274). Es decir, el contacto con la poesía de Auden es una de las vías más importantes para Gil de Biedma a la hora de desarrollar su poética posmoderna.

Ahora bien, si las identidades estilísticas y moralistas son los rasgos posmodernos más destacados de la poesía de Gil de Biedma, se puede observar cómo estos le han proporcionado un lugar singular entre los poetas más jóvenes en España. Según el estudio de José Olivio Jiménez sobre la poesía de los años sesenta, a pesar de las dificultades para acceder a sus libros censurados en la Península, Gil de Biedma es «uno de los miembros de su generación que goza de mayor reconocimiento, interés y simpatía entre los más jóvenes» (1972: 206). Guillermo Carnero reconoce a Gil de Biedma como «fuente» y «el modelo de mi generación como alternativo al intimismo primario» (2008: 36). Según él, su grupo rechaza «en términos generales» la herencia poética que supuestamente les corresponde hacia 1965, salvando «algunos casos aislados», uno de ellos es «el grupo de Barcelona —Gil de Biedma sobre todo—» (cit. en Moral y Pereda, 1979: 186). Juan José Lanz también argumenta que Gil de Biedma desempeña el papel como «un enlace entre ellos [los poetas del 68] y la tradición del 27 con la que pretendían entroncar» (2011: 110).

Estos poetas «novísimos» surgidos al final de la década de 1960 representan una «gran ruptura» con la estética del realismo social (Giménez-Frontín, 1982: 53). De hecho, lo que ellos desean llevar a cabo es la recuperación que ya habían iniciado algunos poetas del grupo

del medio siglo, que fueron los primeros en darse cuenta del «agotamiento del realismo» (cit. en Lanz, 2011: 110). Anota James Valender la «diferencia fundamental» de la generación del 50 y la inmediatamente anterior: «suponía no sólo una mayor honestidad en el planteamiento de los problemas sociales, sino también una mayor eficacia estética, al centrar el interés del poema en la evocación de una experiencia concreta y no en la formulación de una verdad abstracta» (2010: 8). Tal como dice Giménez-Frontín: «ya a finales de los años cincuenta un grupo de poetas —y entre ellos muy singularmente Gil de Biedma— había roto amarras con la efusión neo-romántica de los poetas sociales, y lo hizo en base a los principios estéticos de la modernidad, cuyos frutos recogerían los poetas novísimos» (1982: 52).

El legado más destacado de Gil de Biedma en los poetas «novísimos» se concentra en el tratamiento calculado de la lengua y la forma poética. Se trata, en otras palabras, de la identidad estilística que analizamos en los primeros dos capítulos de esta tesis. Gil de Biedma sabe cómo descubrir y defender la naturaleza de la lengua. Ofrece unas soluciones originales para crear el tono deseado a través de todos los recursos a su alcance. Así explica Giménez-Frontín (1982: 61-62):

Quizás el más claro elemento singularizador de la obra de este poeta respecto a la de sus compañeros de estética generacional sea su recurso a la recreación de formas y temas poéticos, pertenecientes a las más variadas tradiciones culturales, a las que tuvo acceso desde su primer juventud casi siempre en sus lenguas originales. [...] Esta voluntad de fusión de la propia obra en un vastísimo universo de referencias y de referentes culturales puede explicar la causa de la lenta gestación y relativa escasez de la producción poética de Jaime Gil de Biedma. Pero también es este elemento el que más lo singulariza de entre sus compañeros y por último, el que en su día, más pudo despertar la admiración de los jóvenes poetas de los años setenta [...].

Pedro Gimferrer, otro representante de esta generación, subraya en su comentario a *Moralidades* el mérito de Gil de Biedma en introducir en la poesía española un lenguaje «fluido y natural» con «una suerte de pintoresco slang». Resume que las características que hacen este poemario un ejemplo bello y útil para edificar «nuestra estudiosa juventud» son: «lucidez, cálculo interno, precisión conceptual e idiomática, coherencia moral y expresiva» (1966: 245).

Para los poetas españoles de los años 80, Gil de Biedma sigue siendo una de las figuras más influyentes entre el grupo del medio siglo. Tal como señala Javier Alfaya en 1981, la obra de Jaime Gil de Biedma disfruta de la mayor proximidad a los nuevos poetas, no solo de los «novísimos» sino también los que nacieron «aún más tarde» (8). La mayoría de los factores que Miguel García-Posada subraya como característicos de la nueva poesía española entre los años 1975 y 1992 —tal como «la poesía urbana», «la tenencia a la ficcionalización del yo poético», «la poesía narrativa», «el formalismo métrico», «la relectura de la tradición a través de la imitación»— son muy visibles a lo largo de la obra de Jaime Gil de Biedma (1996: 15-16). Además del cultivo de la silva blanca según el modelo de la poesía posmoderna, el retorno a las formas tradicionales o las citas literales y las parodias (García-Posada, 1996: 19-20), lo que más valoran los poetas del 80 es la reconquista de la subjetividad de Gil de Biedma. Les interesan su manera de tomar la experiencia individual de su época como materia poética y la distancia lograda por el juego con el «yo» imaginario. La mayor representación de su influjo sostenido reside sin duda en la tendencia dominante en los años 80 de la llamada poesía de la experiencia. Así habla Luis García Montero con respecto a la poética de su grupo (1990: 9):

La poesía escrita durante la última década en España ha puesto ante los ojos del lector una serie de características notables. [...] [L]os poetas jóvenes se sintieron inclinados a reconocer lo que de bueno había tenido la poesía de posguerra, sobre todo la de los años

cincuenta, y buscaron una poesía verosímil relacionada con la experiencia estética de la realidad y abierta a los demás, no tanto porque se hiciesen concesiones al público, sino porque al escribir los poetas pensaron en ellos mismos como personas normales, seres en una ciudad cualquiera, en una mañana de oficina o en una noche de copas.

En 1986, *Litoral*, la mítica revista malagueña, dedica un número conmemorativo a Jaime Gil de Biedma editado por García Montero. Así destaca el poeta granadino lo que su generación le debe al barcelonés: «los versos de Gil de Biedma nos llevan al territorio donde suelen unirse la experiencia y la reflexión, la vida solitaria y sus comunes representaciones, el tiempo deslenguado y el lenguaje del tiempo. Cosas, en fin, que confirmaron las palabras de una época con tono propio» (1986: 7). Cierra el prólogo con la siguiente afirmación: «cuando todo es año nuevo en la literatura española de hoy, los más jóvenes han buscado en los poemas de Gil de Biedma un destello de referencias» (1986: 7).

A pesar de las diferencias poéticas entre los «novísimos» y los autores cuya obra se empieza a publicar en los años 80, la influencia de Gil de Biedma permanece muy presente. Sus características más valoradas por las siguientes generaciones, tanto la estilización de la dicción y la métrica como la escritura de la experiencia humana, son precisamente las que he estudiado a lo largo de esta tesis. En otras palabras, la singularidad de la poesía de Gil de Biedma tiene mucho que ver con su asimilación de la tradición literaria que representa Auden.

En la mesa redonda con los poetas de la generación del 50 en Oviedo en 1989, José Luis García Martín propone «otra manera de clasificar a los poetas», que es «seguir una tendencia diacrónicamente, a través del tiempo» mientras que también subraya Alejandro Duque Amusco que «estas relaciones verticales, espontáneas, yo creo que muchas veces son las más fructíferas, y la interrelación, o sea, los contactos que se dan dentro de ella, pensando

ahora exclusivamente en la escritura poética, pueden ser mucho más estimulantes que los de los propios coetáneos» (Munárriz, 1990: 27). Al examinar la geneología literaria que vincula Gil de Biedma con los poetas anteriores y posteriores a él, descubrimos que el barcelonés tiene mucho mérito en mantener vivo un gusto literario que recorre la tradición lírica española del siglo pasado, ocupando un lugar de enlace entre la generación del 27 y los poetas de los años sesenta y ochenta.

Por lo tanto, después de resumir cómo los poetas jóvenes continúan a Gil de Biedma, merece la pena estudiar cómo continúa Gil de Biedma, a su vez, a uno de los poetas grandes del 27, Luis Cernuda, que también recibe una influencia decisiva de la tradición poética anglosajona. Para muchos de los poetas del medio siglo, la poesía de Cernuda es uno de sus más grandes fuentes y el hilo para la continuidad de una tradición. Tal como explica Francisco Brines: «es uno de los elementos claves, y no sólo mío. Era, de alguna manera, el espejo en el que se reflejaba la generación, porque coincidíamos con él en bastante de lo que pretendíamos y nos interesábamos en la obra que hizo no antes de la guerra, sino posteriormente a ella. Se da ahí una confluencia» (Munárriz, 1990: 27). A Gil de Biedma, Luis Cernuda le parece «el ejemplo más próximo, la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado» que le puede «ayudar de modo decisivo» (2010a: 550):

Y creo que sus enseñanzas pueden advertirse ya en algunos de los mejores poemas recientes. Quizá porque ahora es tan necesaria, la presencia de Cernuda empieza a sentirse en poesía española con una intensidad, con una profundidad como no se había sentido antes, y de la mejor manera: no influye, enseña. Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27.

Efectivamente, Gil de Biedma ha sido uno de los autores de la posguerra decisivos en la recuperación y canonización de Cernuda en la Península. No solo aporta un ensayo titulado

«El ejemplo de Luis Cernuda» para un número especial de *La Caña Gris* en homenaje al poeta sevillano en 1962 y escribe la introducción para la recopilación de los poemas de prosa, sino también contribuye con uno de los estudios más espléndidos sobre Cernuda: «Como en sí mismo, al fin», el ensayo «más decente que yo he hecho», según el propio autor (2010a: 1325).

Como ambos comparten una gran pasión por la literatura y crítica anglosajona, sobre todo por T. S. Eliot y Robert Langbaum, Gil de Biedma descubre en las obras del último Cernuda un ejemplo español de la poética moderna inglesa. Subraya que la rareza y singularidad del sevillano reside en «la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española» (2010a: 546). Por un lado, nutrido de la tradición romántica inglesa, Cernuda había sido muy consciente de la necesidad un lenguaje poético «preciso sin pedantería; usual sin vulgaridad» (2003b: 771). A pesar del hecho de que, tal como confiesa él mismo, «no siempre puede el escritor, ni sabe, ser fiel a sus gustos» (Cernuda, 2003a: 661), y que su combate con «el tono noble o mayor» ha sido quizá teórico (Gimferrer, 1996: 245), el sevillano había iniciado una tendencia especial en la lírica española con sus «predilecciones estilísticas y preferencias expresivas» (Cernuda, 2003a: 661). Por el otro lado, según Gil de Biedma, «un factor importante en mi apreciación de Cernuda» ha sido el «interés por la realidad de la experiencia común de cada uno, en cuanto materia poética» (2010a: 806). Subraya que la poesía de la experiencia de Cernuda «es la genuina y característica poesía moderna, [...] que se mantiene vigente hasta nuestros días» (2010a: 815). «El juego de esas contrapuestas dimensiones de la identidad» (2010a: 806) en los monólogos dramáticos le fascina. Además, admira la dimensión moral en la obra cernudiana (2010a: 547):

[P]ara Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa. *La realidad y el deseo* es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida —«a criticism on life», dicho con palabras de Arnold.

A pesar de que James Valender duda de «si la poesía de Cernuda realmente cumplía con todos los requisitos que Gil de Biedma pedía a la nueva poesía» (2010: 51), no podemos negar que la poética posmoderna que cultiva el barcelonés es una prolongación y realización de lo que Cernuda, sobre todo, el último Cernuda, hubiera querido hacer. Tal como destaca Andreu Jaume: «Cernuda había abierto el camino por el que él estaba entonces transitando, rompiendo con los límites de su generación y cultivando un género de poesía —meditativa y dramática— que entroncaba con el romanticismo» (2015: 38). A los poetas de los años 80, la figura influyente de Cernuda «se [les] ha transmitido también en buena medida a través de la lectura de Jaime Gil» (García-Posada: 1996: 22).

Destaca Dionisio Cañas «la doble presencia de Auden y Cernuda» cuando señala la obra de Gil de Biedma como «una de las piezas más logradas de nuestra poesía española posmoderna» (1992: 40). Efectivamente, como hemos demostrado, la obra de Auden es una de las fuentes más importantes en la búsqueda de Gil de Biedma de una poética posmoderna. En nuestra opinión, la posmodernidad, sobre todo, significa una actitud abierta. Es la voluntad de un aprendizaje continuo, de una incorporación de los recursos disponibles, de una asimilación de las tradiciones. Es la manera de ver todas las cosas en formas plurales, posibilidades múltiples y temporalidad provisional, sin aceptar ningún valor o límite preestablecidos. Al fin y al cabo, se trata de una puesta en duda constante y general de cualquier sistema totalizador o homogéneo. Es precisamente lo que ha conseguido Gil de Biedma, y en esta tesis responde a mi deseo de estudiar sus esfuerzos por acercarse, —y

finalmente—, entrar en la tradición literaria posmoderna a través del contacto y la asimilación de la obra de Auden.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES PRIMARIAS

- Auden, Wystan Hugh. 1964. *The Dyer's Hand and other essays*. London: Faber & Faber.
- 1964. «Symposium» en *Kenyon Review*, XXVI, págs. 207-208.
- 1967. *The Enchafèd Flood or The Romantic Iconography of the Sea*. New York: Vintage Books Random House.
- 1969. *Collected Shorter Poems*. London: Faber & Faber.
- 1974. *La mano del teñidor y otros ensayos*. Trad. de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Barcelona: Editorial Barral.
- 1976. «Introduction» en *The Complete Poems of Cavafy*. Trad. de Rae Dalven. Harcourt: Brace & Company.
- 2003. *Prólogos y epílogos*. Trad. de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Ediciones Península.
- 2007. *Collected Poems*. London: Faber & Faber.
- 2009. *Selected Poems*. London: Faber & Faber.
- Barral, Carlos. 1988. *Diario de Metropolitano*. Ed. de Luis García Montero. Granada: Diputación Provincial.
- 2016. *Memorias*. Barcelona: Lumen.
- Benjamin, Walter. 1985. *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books.
- Brodsky, Joseph. 2006. *Menos que uno. ensayos escogidos*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Ediciones Siruela.
- Carter, Ronald (ed.). 1984. *Thirties Poets: 'The Auden Group'. A Casebook*. London: Macmillan Press.
- Cernuda, Luis. 2002. *Ocnos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- 2003a. *Prosa I (Obra Completa Volumen II)*. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Ediciones Siruela.
- 2003b. *Prosa II (Obra Completa Volumen III)*. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Ediciones Siruela.
- Dryden, John. 1984. «The Grounds of Criticism in Tragedy» en *The Works of John Dryden (Vol. 13)*. Berkeley: University of California Press, págs. 239-240.
- Gil de Biedma, Jaime. 1994. *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Crítica.
- 2010a. *Obras. Poesía y Prosa*. Ed. de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- 2010b. *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Ed. de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen.
- 2015. *Diarios 1956-1985*. Ed. de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen.
- 2017. *El pie de la letra. Ensayos completos*. Ed. de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen.

- Eliot, Thomas Stearns. 1955. *Función de la poesía y función de la crítica*. Trad. de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Seix Barral.
- González, Ángel. 2004. *Poemas*. Madrid: Cátedra.
- Goytisolo, Juan. 1985. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.
- Heaney, Seamus. 1996. *De la emoción a las palabras: ensayos literarios*. Trad. de Francesc Parcerisa. Barcelona: Anagrama.
- 2006. *Al buen entendedor: ensayos escogidos*. Trad. de Pura López Colomé. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hughes, Ted. 1997. *Tales from Ovid*. London: Faber & Faber.
- Paz, Octavio. 2000. *Obras Completas II: Excursiones / Incursiones; Fundación y disidencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- Shakespeare, William. 1968. *The Tempest*. London: Penguin Groups.
- 2000. *As You Like It*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skelton, Robin (ed.). 1964. *Poetry of the Thirties*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Spender, Stephen. 1962. *The Imagination in the Modern World*. Washington: The Library of Congress.
- 1966. *Chaos and Control in Poetry*. Washington: The Library of Congress.
- Valéry, Paul. 1962. *Œuvres complètes, tome I*. París: Gallimard.
- Wilde, Oscar. 1985. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Groups.

II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA Y W. H. AUDEN

- Alegre, Celina. 1996. «Notas sobre la métrica de Jaime Gil de Biedma» en *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética» vol. 1*. Ed. de Túa Blesa. Zaragoza: Gobierno de Aragón, págs. 121-129.
- Alfaya, Javier. 1981. «Prólogo: Jaime Gil de Biedma: una poesía humana e impura» en *Antología poética*. Madrid: Alianza, págs 1-22.
- Alonso, Dámaso (ed.). 1963. *Antología de poetas ingleses modernos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, María Nieves y Rodríguez, Mario. 1995. *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y de Jaime Gil de Biedma*. Chile: Editorial la Noria.
- Alvarado, H. 2007. «Conversando con Jaime Gil de Biedma» en *Letralia*, 7 de diciembre, s.p.
- Armisen, Antonio. 1999. *Jugar y leer: El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ballyn, Susan. 1995. «Spanish Songs of Experience: an interview with James Nolan» en *Barcelona English Language and Literature Studies (BELLS)*. nº 6, págs. 167-172.
- Blaire, John. 1965. *The Poetic Art of W. H. Auden*. New Haven: Princeton University Press.

- Bonet, Laureano. 1994. *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Editions 62.
- 2017. «Unas cartas de J. Gil de Biedma a Dario Puccini: Antonio Machado transitando por la Piazza del Popolo» en *Ínsula*, n.º 847-848, págs. 2-6.
- Cañas, Dionisio. 1992. «Introducción» en *Volver*. Madrid: Cátedra, págs. 11-40.
- Carnero, Guillermo. 1976. «JGB o la superación del realismo» en *Ínsula*, n.º 351, pág 3.
- 2008. *Como en sí mismo, al fin (sobre Jaime Gil de Biedma)*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Costa Picazo, Roland. 1994. «Prólogo» en *W. Auden. Los primeros años*. Buenos Aires: GEL.
- Dalmau, Miguel. 2004. *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Barcelona: Circe.
- Dirscherl, Klaus. 1989. «Poesía bajo Franco: Jaime Gil de Biedma entre compromiso y juego intertextual» en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. vol. II*. Barcelona: PPU.
- Doce, Jordi. 2010. *La ciudad consciente. Ensayos sobre T. S. Eliot y W. H. Auden*. Barcelona: Vaso Roto Ediciones.
- Emig, Rainer. 2000. *W. H. Auden. Towards a Postmodern Poetics*. London: MacMillan Press.
- Ferraté, Juan. 1994. *Jaime Gil de Biedma, cartas y artículos*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Fuller, John. 2007. *W. H. Auden: A Commentary*. London: Faber & Faber.
- Gallego, Vicente. 2006. «Razones y devociones» en *el 50 del 50 (Seis poetas de la generación del medio siglo)*. Valencia: Pretexto, págs. 9-16.
- García Montero, Luis y Rodríguez, María Gracia. 2016. «La poética de Jaime Gil de Biedma» en *Poesía y poetas bajo el franquismo*. Madrid: Visor, págs. 45-61.
- Giménez-Frontín, José Luis. 1982. «Entre “sociales” y “novísimos”: el legado poético de Jaime Gil de Biedma» en *Quimera*, n.º 32, págs. 52-63.
- Gimferrer, Pedro. 1966. «La poesía de Jaime Gil de Biedma» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 202, págs. 240-245.
- Hass, Andrew W. 2013. *Auden's O: The Loss of One's Sovereignty in the Making of Nothing*. New York: State University of New York Press.
- Hernández, Antonio. 1991. *La poética del 50, una promoción desheredada*. Madrid: Ediciones Endymión.
- Insausti, Gabriel. 2013. *El puente y las orillas: cuatro poetas ingleses*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Jarrell, Randall. 2005. *Randall Jarrell on W. H. Auden*. Ed. de Stephen Burt. New York: Columbia university Press.
- Jaume, Andreu. 2010. «Introducción» en *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Barcelona: Lumen.
- 2015. «Prólogo» en *Diarios 1956-1985*. Barcelona: Lumen.

- Jiménez, José Olivio. 1972. *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid: Ínsula.
- Lanz, Juan José. 2009. *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- López Arnal, Salvador. 2015. «Jaime Gil de Biedma y Manuel Sacristán. La aproximación al PSUC del autor de “Pandémica y celeste”» en *Las observaciones de Goethe*. Madrid: La linterna sorda, págs. 90-135.
- Losada, Jesús. 2013. *Homopoética comprada: Al Berto y Jaime Gil de Biedma*. Toledo: Celya.
- Mangini González, Shirley. 1992 (3.^a ed.). *Jaime Gil de Biedma*. Madrid-Gijón: Ediciones Júcar.
- Mendelson, Edward. 2007. «Introduction» en W. H. Auden, *Collected Poems*. London: Faber & Faber, págs. xiii-xix.
- 2007. «Editor’s Preface» en W. H. Auden, *Collected Poems*. London: Faber & Faber, págs. xxi-xxvii.
- 2017. *Early Auden, Later Auden: A Critical Biography*. New Haven: Princeton University.
- Moral, Concepción G. (ed.). 1979. *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra.
- Munárriz, Miguel (ed.). 1990. *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura.
- Partridge, A. C. 1976. *The Language of Modern Poetry. Yeats, Eliot, Auden*. London: André Deutsch Limited.
- Persin, Margaret H. 1986. *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*. trad. de Catherine Attelé. Madrid: Ediciones José Porrúa.
- Poster, Jem. 1993. *The Thirties Poets*. Buckingham: Open University Press.
- Puccini, Dario (ed.). 1967. *Romancero de la resistencia española (1936-1965)*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Richie, Eugene Daniel. 1987. *The Good Place in the Poetry of Modernity: Ungaretti, Breton, Lorca, Auden, Paz, and Bonnefoy*. New York University, PhD dissertation.
- Riera, Carme. 1988. *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Fernández, María Gracia. 2015. «La reflexión mediante el dialogismo en Wystan Hugh Auden y Jaime Gil de Biedma» en *Revista de humanidades y ciencias sociales*, n.º 17, págs. 46-73.
- Romano, Marcela. 2003. *Almas en Borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar de Plata: Editorial Martín.
- Rovira, Pere. 1999. *El sentido figurado. 34 poemas de Jaime Gil de Biedma*. Lleida: Universitat de Lleida.
- 2005. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Granada: Editorial Atrio.

Salvador, Álvaro. 1996. «The Poetry of Experience y la poesía española de los últimos quince años» en Robert Langbaum. *La poesía de la experiencia*. Ed. de Julián Jiménez Heffernan. Granada: Editorial Comares, págs. 11-16.

Smith, Stan (ed.). 2004. *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge University Press.

Spears, Monroe Kirklyndorf. 1963. *The poetry of W. H. Auden: the disenchanting island*. Oxford: Oxford University Press.

Teruel, José. 2008. «Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en ‘Pandémica y celeste’, de Gil de Biedma» en *Confluencia*, vol. 24, n.º 1.

— 2018. «Hacia una autobiografía de Jaime Gil de Biedma. La doble insuficiencia del arte y de la vida» en *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, págs. 133-152.

Valender, James. 2002. «Luis Cernuda ante la poesía española peninsular (1957-1962)» en James Valender (ed.), *Luis Cernuda en México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, págs. 194-211.

— 2010. «Introducción» en *Obras. Poesía y Prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, págs. 7-73.

Vázquez Montalbán, Manuel. 1990. «Jóvenes Príncipes» en *El País*, el martes 9 de enero de 1990. s.p.

Villena, Luis Antonio de. 2006. *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Seix Barral.

Walsh, Andrew Samuel. 2004. *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

III. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA SOBRE TEORÍA, MÉTRICA E HISTORIA LITERARIA

Austin, Timothy R.. 1994. *Poetic Voices. Discourse Linguistics and the Poetic Text*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Balbín, Rafael de. 1968. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.

Barón, Emilio (ed.). 1998. *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*. Almería: Universidad de Almería.

Berman, Marshall. 1995. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London and New York: Verso.

Bernhart, A. Walter. 1974. «Complexity and Metricality» en *Poetics*, n.º 12, págs. 113-141.

Biber, D. et al. 1999. *Longman Grammar of Written and Spoken English*. London: Longman.

- Blackmur, R. 1957. *Form and value in modern poetry*. New York: Garden City.
- Bloom, Harold. 1992. «The Analysis of Character» en *Caliban (Major Literary Characters)*. Ed. de Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, págs. ix-xiv.
- 1992. «Introduction» en *Caliban (Major Literary Characters)*. Ed. de Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, págs. 1-4.
- 2009. *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta.
- Bressler, Charles E. 2006. *Literary Criticism*. New Jersey: Person.
- Brown, P. y S. Levinson. 1978. «Universals in language usage: Politeness phenomena» en *Questions and politeness. Strategies in social interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caesar, Adrian. 1991. *Dividing Lines: Poetry, Class, and Ideology in the 1930s*. Manchester: Manchester University Press.
- Caffi, C. 1999. «On mitigation» en *Journal of Pragmatics*, n.º 31, págs. 881–909.
- Carreter, Lázaro. 1976. «Función poética del verso libre» en *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, págs. 51-62.
- Dadson, Trevor J. y Flitter, Derek W. (ed.). 2003. *La poesía española del siglo. XX y la tradición literaria*. Birmingham: The University of Birmingham Press.
- Deane, Patrick. 1994. *At Home in Time: Forms of Neo-Augustanism in Modern English Poetry*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Domínguez Caparrós, J. 1988. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la moderna teoría literaria*. Madrid: U.N.E.D.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trad. de A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon.
- García Montero, Luis. 1990. «Prólogo» en Ramiro Fonte, *Escolma poética*. Granada: Diputación Provincial.
- García-Posada, Miguel. 1996. *Poesía Española. vol.10 La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- Gili Gaya, Samuel. 1993. *Estudios sobre el ritmo*. Ed. de Isabel Paraíso. Madrid: Istmo.
- Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo. 2011. *Historia de la literatura española. vol. 7*. Madrid: Crítica.
- Heffernan, Julián Jiménez. 1996. «Introducción» en Robert Langbaum. *La poesía de la experiencia*. Ed. de Julián Jiménez Heffernan. Granada: Editorial Comares, págs. 17-45.
- Herrero Prado, José Luis. 1996. *Métrica española. Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones del Otro.
- Hobsbaum, Philip. 1996. *Metre, Rhythm and Verse Form*. London: Routledge.

- Hrushovski, Benjamin. 1960. «On Free Rhythms in Modern Poetry» en *Style in Language*. Ed. de Thomas A. Sebeok. Cambridge: MIT Press, págs. 173-190.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York / London: Routledge.
- Koelb, Clayton. 1988. *The Comparative perspective on literature: approaches to theory and practice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kosinski, Jerzy. 1986. «Death in Cannes» en *Esquire*, March. New York: Hearst Magazines, págs. 81-89.
- Lanz, Juan José. 2011. *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Llera, José Antonio. 2013. «En busca del rostro perdido: acerca de la escritura autobiográfica contemporánea» en *Revista de Occidente*, n.º 381, págs. 84-102.
- López Estrada, Francisco. 1983. *Métrica Española del siglo. XX*. Madrid: Gredos.
- López García, Dámaso. 1991. *Sobre la imposibilidad de la traducción*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- López-Pasarín Basabe, Alfredo. 2016. *Teoría y práctica del análisis de textos poéticos*. Madrid: Devenir.
- Lytard, Jean-François. 1984. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- McDiarmid, Lucy S. y McDiarmid, John. 1992. «Artifice and Self-consciousness in Auden's *The Sea and the Mirror*» en *Caliban (Major Literary Characters)*. Ed. de Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, págs. 159-178.
- Morison, J. Cotter. 1884. «“Caliban upon Setebos”» en *Papers of the Browning Society vol. I*, n.º 26, págs. 493-498.
- Navarro Tomás, Tomás. 1971. *Arte del verso*. México D. F. : Colección Málaga.
- 1983. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor.
- 2014. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Nealon, Christopher. 2011. *The Matter of Capital: Poetry and Crisis in the American Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Neira, Julio. 2015. *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*. Madrid: UNED.
- Nida, Eugene A. y Taber, Charles R. 1986. *La traducción: teoría y práctica*. Trad. de A. de la Fuente Adánez. Madrid: Cristiandad.
- Paraíso, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Pérez-Salazar, Carmela. 2013. «A lo mejor, lo mismo, de la comparación y la identidad a la modalización epistémica» en *Los adverbios con función discursiva: proceso de formación y evolución*. Madrid: Iberoamericana.

- Perloff, Marjorie. 1985. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prawer, S. S. 1973. *Comparative Literature Studies: An Introduction*. London: Gerald Duckworth & Co Ltd.
- Quilis, Antonio. 2001. *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Quirk, R. et al. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
- RAE. 1999. *Gramática descriptiva de la lengua española*. vol.1. Madrid: Espasa.
- 2009. *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis II*. Madrid: RAE.
- Rivero Machina, Antonio. 2017. *Posguerra y poesía: Construcciones críticas y realidad histórica*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Roberts, Michael. 1934. *Critique of Poetry*. London: Jonathan Cape.
- Rudwin, Maximilian. 1931. *The Devil in Legend and Literature*. Chicago: Open Court Publishing Company.
- Siles, Jaime. 1991. «Ultimísima poesía escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización» *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Ed. de B. Ciplijauskaitė. Madrid: Orignes, págs. 161-164.
- Steiner, Peter. 2001. *El formalismo ruso. Una metapoética*. trad. de Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal.
- Torre, Estaban. 1999. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia.
- 2000. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- 2010. *Visión de la realidad y relativismo posmoderno (perspectiva teórico-literaria)*. Madrid: Arco / Libros.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. 1998. *Comparative literature: theory, method, application*. Amsterdam: Rodopi.
- Utrera Torremocha, María Victoria. 2010. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.
- Vickers, Brian. 1989. *Classical Rhetoric in English Poetry*. New York: St. Martin's Press.
- Villanueva, Tino. 1988. *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudia y Entrevistas)*. London: Tamesis Books Limited.
- Vattimo, G. et al. 2011. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Wainwright, Jeffrey. 2004. *Poetry: The Basics*. London: Routledge.
- Wallace, Robert. 1996. «Meter in English» en *Meter in English. A critical engagement*. Ed. de David Baker. Fayetteville: The University of Arkansas Press, págs. 3-42.
- Wasley, Aidan. 2011. *The Age of Auden: Postwar Poetry and the American Scene*. New Haven: Princeton University Press.
- Weisstein, Ulrich. 1973. *Comparative literature and literary theory: Survey and introduction*. Bloomington: Indiana University Press.

APÉNDICES

APÉNDICE I.

JAIME GIL DE BIEDMA Y W. H. AUDEN: LA CRONOLOGÍA DE UNA PASIÓN LITERARIA*

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
		Nace el 21 de febrero Wystan Hugh Auden en York, Reino Unido.	1907
1929	Nace el 13 de noviembre Jaime Gil de Biedma en Barcelona, España.		
		<ul style="list-style-type: none"> - Escribe «“At last the secret is out”» y <i>Letter to Lord Byron</i>. - Michael Roberts selecciona nueve poemas de Auden para incorporar en la primera edición de <i>The Faber Book of Modern Verse</i>. 	1936
		<ul style="list-style-type: none"> - Estancia en Valencia entre el enero y el marzo siendo testigo de la lucha de la banda republicana en la Guerra Civil Española. - Escribe y publica «Spain», impreso primero en folleto de propaganda, y luego incluido en <i>Another Time</i> con el título revisado de «Spain, 1937». 	1937
		Escribe «Musée des Beaux Arts».	1938

* Referencias consultadas incluyen: «Cronología» en Mangini, Shirley. 1980. *Jaime Gil de Biedma*. Madrid-Gijón: Júcar. págs. 186-222; «Cronología» en Gil de Biedma, Jaime. 2010. *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Ed. de Andreu Jaume. Barcelona: Lumen. págs. 455-462; «Chronology of Auden's life and works» en Smith, Stan. (ed.) 2004. *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press; Mendelson, Edward. 2007. «Editor's Preface» en W. H. Auden. *Collected Poems*. London: Faber and Faber; y las obras de ambos poetas listadas en la bibliografía. He corregido algunos errores en las cronologías existentes. También he añadido los detalles y las coincidencias curiosas que vengo a comprobar a lo largo de la investigación doctoral con respecto al parentesco entre los dos poetas. Me concentro en la trayectoria de la recepción de Auden en la vida y carrera de Gil de Biedma destacando los momentos y los textos esenciales en los que se encuentran sus miradas en el espacio literario, tanto en la poesía como en los ensayos críticos.

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
		Se publica en el Reino Unido el libro <i>For the Time Being</i> , formado por dos composiciones extensas, <i>For the Time Being: A Christmas Oratorio</i> y <i>The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest</i> .	1945
		Se publica <i>The Age of Anxiety</i> .	1947
1949	Primeras lecturas de poesía. Empieza a escribir poesía.	Da una serie de conferencias en la Universidad de Virginia, cuyo texto se publica como <i>The Enchafèd Flood</i> (1950). La tercera y última de las conferencias ofrece un análisis el personaje de <i>Don Quijote</i> .	1949
1953	<ul style="list-style-type: none"> - Primera lectura de Auden durante su estancia en Oxford a través de los nueve poemas seleccionados en <i>The Faber Book of Modern Verse</i> de 1936 («Prologue», «“Watch any day”», «“On Sunday walks”», «“Taller to-day, we remember”», «“Consider this and in our time”», «“Sir, no man’s enemy”», «“Our hunting fathers”», ««A Bride in the 30’s» y «Epilogue from “The Orators”»»). - Profundiza esta lectura con <i>Collected Shorter Poems 1930-1944</i>, que no solo cuenta con los poemas más representativos de Auden hasta entonces sino también incluye una nota introductoria del propio poeta. 	Publica en el Reino Unido <i>Collected Shorter Poems 1930-1944</i> .	1950
1954 - 1955	<ul style="list-style-type: none"> - Lee <i>For the Time Being: A Christmas Oratorio</i> y <i>The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest</i>. - Realiza una traducción de <i>The Sea and the Mirror</i> que, según confirma el propio poeta a Luis García Montero, ha sido terminada para el enero de 1955 pero no llega a publicarse. Desde nuestro conocimiento es su primer intento en traducir poesía. 	Se publica <i>The Shield of Achilles</i> .	1955

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1956	<ul style="list-style-type: none"> - En el diario que compone durante este año, menciona <i>The Sea and the Mirror</i> en la primera parte «Las islas de Circe» (Narciso y Calibán). - Cita el libro del crítico inglés Richard Hoggart sobre la poesía de Auden en la tercera parte del diario «De regreso en Ítaca». 		
1957	<p>Escribe «De ahora en adelante» con la cita audeniana («Cada mañana / trae, como dice Auden, verbos irregulares») de la última sección de <i>For the Time Being: A Christmas Oratorio</i> («Irregular verbs to learn»).</p>	<p>Se publica <i>Making, Knowing and Judging</i> (Londres: Oxford University Press), su lección inaugural como titular de la cátedra de Poesía en la Universidad de Oxford.</p>	1957
1958	<p>Lee <i>Making, Knowing and Judging</i>.</p>		
1959	<ul style="list-style-type: none"> - Se publica <i>Compañeros de viaje</i>. La tercera parte del poemario está encabezada por una cita de «Spain» de Auden. - En la carta a José Ángel Valente datada el 30 de noviembre, comenta que los poemas irónico-morales de la segunda parte de <i>Compañeros de viaje</i> son exitosos gracias a la conciencia de crear «la conversación del yo que habla en personaje; lo que en ellos está es Jaime Gil de Biedma “<i>impersonating</i>”. Jaime Gil de Biedma». Afirma que «el amigo Auden» le va a ser útil en su aspiración de «una impersonalidad personal» en los poemas. 		

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1960	<ul style="list-style-type: none"> - Publica <i>Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén</i> donde subraya que, según su conocimiento, <i>Making, Knowing and Judging</i> ofrece uno de los «dos excelentes descripciones» del fenómeno de la evolución de los gustos poéticos en la adolescencia y de la primera fase de imitación. Es la primera referencia a Auden en su obra crítica. - Traduce «Spain» de Auden. Muy probablemente también traduce «Musée des Beaux Arts» porque su diario nos comprueba que hace la traducción de los poemas de MacNeice incluidos en la misma antología en 1960. - Escribe la sextina «Apología y petición» cuya forma, como afirma el poeta, le llega desde la poesía de lengua inglesa: Sir Philip Sydney, Pound, Eliot, y Auden. 	Se publica <i>Homage to Clio</i> , una colección de <i>light verse</i> .	1960
1961	Primera lectura de <i>Don Juan</i> , de Lord Byron.		
1962	Escribe «El juego de hacer versos» cuya idea está muy relacionada con su lectura de <i>Making, Knowing and Judging</i> .		

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1963	<ul style="list-style-type: none"> - Se publica su traducción de «Musée des Beaux Arts», junto con la de otros cuatros poemas del grupo de amigos de Auden, en la <i>Antología de poetas ingleses modernos</i> (Madrid: Editorial Gredos). - Empieza a escribir «Pandémica y celeste», cuyo título ha sido inspirado en unas líneas de <i>The Sea and the Mirror</i>. - En noviembre hace en castellano una versión en romance de «“At last the secret is out”», su «viejo poema favorito» de Auden, con la intención de «afinanzarme la mano en las enumeraciones» para «Pandémica y celeste». La traducción llega a incorporarse a <i>Moralidades</i> bajo el título de «Auden’s “At last the secret is out”». - En la carta a Joan Ferraté datada el 16 de noviembre, comenta que el «interés apasionado e imparcial» de Ferraté por sus poemas es el que «como dice Auden, tan sin esfuerzo obtiene un poeta incipiente de sus compañeros aprendices y que luego, hecho ya y derecho, tanto echa de menos cuando le sería más útil —que es lo que a mí me empieza a pasar». 	<ul style="list-style-type: none"> - Se publica <i>The Dyer’s Hand and Other Essays</i> en el Reino Unido por Faber & Faber. Muchos de los ensayos son versiones revisadas de las conferencias de Auden como catedrático de Poesía en la Universidad de Oxford de 1956 a 1961. Entre ellos se destacan sus artículos más brillantes como «Reading», «Making, Knowing and Judging», «The Poet & the City», «Balaam and His Ass», «Don Juan», entre otros. - Auden ha sido encargado por Dale Wasserman para escribir la letra de las 16 canciones de su musical <i>I, Don Quixote</i>. Sin embargo, el director no considera adecuadas las letras de Auden cuando éste las acaba y el musical se estrena con la versión de Joe Darion. Las letras cumplidas por Auden se publica en <i>Antarus</i> en 1981 bajo el título de «Lyrics for <i>Man of La Mancha</i>». Dos de las canciones («The Golden Age» y «Recitative by Death») han sido escogidas en <i>Collected Poems</i> de 1976 como «Two Don Quixote Lyrics». 	1963

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1964	<ul style="list-style-type: none"> - Lee <i>The Dyer's Hand and Other Essays</i>. - Publica en <i>Don</i> el ensayo «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?» donde ofrece una cita casi palabra a palabra al sueño de Edén que Auden expresa en «Reading» de <i>The Dyer's Hand and Other Essays</i>. - En la entrada del diario del 14 de abril, cita las palabras de Calibán en su discurso en <i>The Sea and the Mirror</i> («getting drunk before noon and jumping naked from bed to bed») para describir «el imposible ideal de felicidad». - En la entrada del diario del 21 de octubre, presta el comentario que Auden hace sobre un poema suyo de juventud («a fair notion fatally injured») para referir al estreno de <i>América, América</i>. 		
1965	<ul style="list-style-type: none"> - Crisis de final de juventud. - Escribe las cuatro primeras estrofas de «Contra Jaime Gil de Biedma». 		
1966	<ul style="list-style-type: none"> - Escribe «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». - Se publica en México <i>Moralidades</i>. 	Se publica <i>Collected Shorter Poems, 1927-1957</i> en el Reino Unido.	1966

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1967	<ul style="list-style-type: none"> - Termina «Contra Jaime Gil de Biedma». - Se publica su traducción de «Spain», junto con la de cuatro poemas de otros poetas del mismo grupo de los años treinta que Auden, en el <i>Romancero de la resistencia española (1936-1965)</i> editado por Dario Puccini (México: Era). 	<ul style="list-style-type: none"> - Escribe las letras para la música del compositor alemán Hans Werner Henze a realizar una producción teatral titulada «Moralities» («3 scenic cantatas to Auden text») según <i>The Concise Oxford Dictionary of Music</i>. - Escribe «Minnelied», imitando una forma de canción medieval alemana con el nombre del título. Auden reorganiza éste junto con otras dos composiciones («Aubade» de 1964 y «Glad» de 1965) tratando del mismo tema del amor y el erotismo para formar una serie titulada «Three Posthumous Poems» que el poeta distribuye de forma privada entre amigos. Entra en la vista del público por primera vez en <i>Collected Poems</i> en 1976, de forma verdaderamente póstuma. 	1967
1968	Se publica <i>Poemas póstumos</i> .	Se publica <i>Collected Longer Poems</i> en el Reino Unido.	1968
1969	Se publica <i>Colección particular</i> , pero la censura no permite que se ponga a la venta.		
1974	<ul style="list-style-type: none"> - Lee <i>Forewords and Afterwords</i>. - Publica el ensayo «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje» donde figuran abundantes referencias de <i>The Sea and the Mirror</i>, «Shakespeare's Sonnets» (<i>Forewords and Afterwords</i>) y «The Poet and the City» (<i>The Dyer's Hand and Other Essays</i>). 	<ul style="list-style-type: none"> - Se publica <i>Forewords and Afterwords</i>. - Fallece W. H. Auden en el 29 de septiembre en Viena, Austria. 	1973
1975	Se publica <i>Las personas del verbo</i> , la primera edición de su poesía completa.		

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
		Faber & Faber publica de forma póstuma <i>Collected Poems</i> editado por Edward Mendelson que incluye todos los poemas que Auden desea guardar, según el editor.	1976
1978	<ul style="list-style-type: none"> - Empieza a recopilar sus ensayos. - En la entrevista realizada por <i>La Estafeta Literaria</i> confiesa que el conocimiento de los poemas de Auden y su grupo le ayuda a concebir poemas sobre el tema de la mala conciencia. 		
1979	En la entrevista realizada por <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, cuando le pregunta a qué sector de la poesía inglesa ejerce la influencia decisiva en su obra, afirma: «alguien que me ha influido más que Eliot, porque me llegó cuando yo estaba más formado, es decir, cuando podía aprender más, es Auden».		
1980	Se publica sus ensayos reunidos <i>El pie de la letra</i> . El póstico lleva una cita en inglés de «Reading», de <i>The Dyer's Hand and Other Essays</i> .		
1981	En la entrevista realizada por <i>El Correo Catalán</i> , afirma que Auden «es el poeta y escritor que más me ha influido» y parafrasear la opinión del poeta inglés de que «en poesía no hay más que tres o cuatro temas que se resumen de la siguiente manera: este lugar, esta cosa o esta relación fueron sagrados y lo siguen siendo».		
1982	<ul style="list-style-type: none"> - Escribe «<i>T'introduire dans mon histoire</i>», su último poema. - Se publica la segunda edición de <i>Las personas del verbo</i>. 		

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1983	<p>En la carta a James Valender que data el 8 de junio, afirma que es «en mucha parte un producto literario anglosajón» y procede a lamentar que «la gente joven de aquí, o me cree más original y novedoso de lo que soy —en realidad, muy poco— o me ve exclusivamente en función de la poesía de Luis Cernuda y de la de Kavafy. Me he hartado de pregonar todo lo que debo a W. H. Auden, pero a nadie parece interesarle».</p>		
1984	<ul style="list-style-type: none"> - Escribe el prólogo a la traducción catalana de Àlex Susana de los <i>Four Quartets</i>. Cita lo que Auden dice en «The Poet and the City» (<i>The Dyer's Hand and Other Essays</i>), de que «el héroe propio de la literatura moderna es la persona privada». - Da una conferencia sobre la influencia de la Edad Media en su poesía que se convierte en el ensayo «La imitación como mediación, o de mi edad media». Cita directamente la observación que Auden hace en <i>Making, Knowing and Judging</i>. Además, la teoría sobre la imitación es muy audeniana. 		
1986	<ul style="list-style-type: none"> - En la entrevista realizada por <i>El País</i>, afirma que «sé perfectamente [...] lo que le debo a Auden.» - En la entrevista realizada por <i>Revista Thesaurus</i>, enumera sus maestros entre los cuales figuran tres poetas de la tradición anglosajona: Eliot, Auden, y John Donne. - En esta segunda entrevista, recuerda una frase de Auden al hablar sobre la forma de la sextina: «la ventaja de una forma rígida es, como ha dicho Auden, que arroja una cierta distanciación irónica sobre lo que se está diciendo». 		

AÑO	JAIME GIL DE BIEDMA	W. H. AUDEN	AÑO
1988	<ul style="list-style-type: none"> - Conoce a Stephen Spender, poeta y amigo de vida de Auden, en el acto homenaje a T. S. Eliot en Barcelona. - Escribe un artículo titulado «Genio y figura: lord Byron», inédito hasta la edición más reciente de sus ensayos completos en 2017. - Entrega a la editora de Tusquets su selección de la correspondencia entera de Byron para hacer una edición española de su epistolario erótico. Tiene la intención de traducirla y prologarla, pero la muerte le impide terminarlo. 		
1990	Fallece el 8 de enero Jaime Gil de Biedma en Barcelona, España.		

APÉNDICE II.

TABLAS Y FIGURAS DEL CAPÍTULO II

Tabla 1. Metros en Las personas del verbo

METRO	NÚMERO DE VERSOS	FRECUENCIA
Endecasílabo	915	33.9%
Heptasílabo	618	22.9%
Alejandrino	330	12.2%
Octosílabo	254	9.4%
Eneasílabo	167	6.2%
El resto	413	15.4%
Total	2697	

Figura 1. Frecuencia de metros en Las personas del verbo

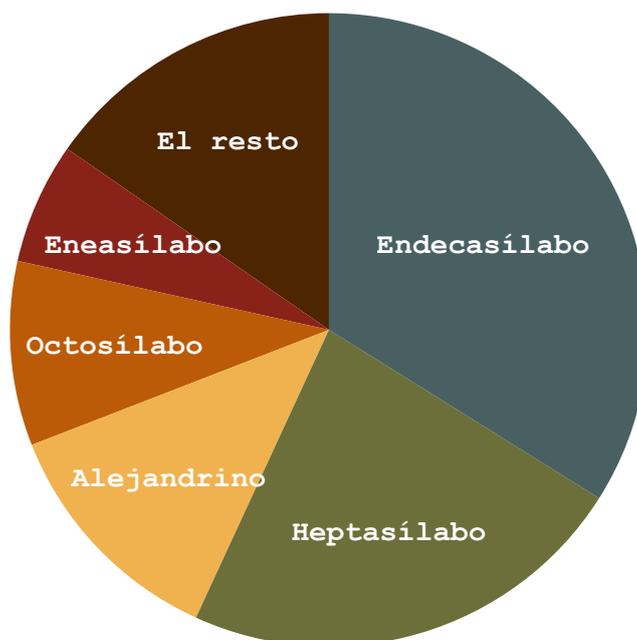


Tabla 2. Metros en Compañeros de viaje

METRO	NÚMERO DE VERSOS	FRECUENCIA
Endecasílabo	313	37.4%
Heptasílabo	175	20.9%
Alejandrino	88	10.5%
Octosílabo	70	8.4%
Eneasílabo	40	4.8%
El resto	152	18%
Total	838	

Tabla 3. Metros en Moraldades

METRO	NÚMERO DE VERSOS	FRECUENCIA
Endecasílabo	394	30.5%
Heptasílabo	276	21.4%
Octosílabo	183	14.2%
Alejandrino	173	13.4%
Eneasílabo	81	6.3%
El resto	183	14.2%
Total	1290	

Tabla 4. Metros en Poemas póstumos

METRO	NÚMERO DE VERSOS	FRECUENCIA
Endecasílabo	194	35%
Heptasílabo	167	30.1%
Alejandrino	69	12.4%
Eneasílabo	46	8.3%
Octosílabo	1	0.2%
El resto	78	14%
Total	555	

Figura 2. Tendencia del desarrollo de la frecuencia de metros en la obra de Jaime Gil de Biedma

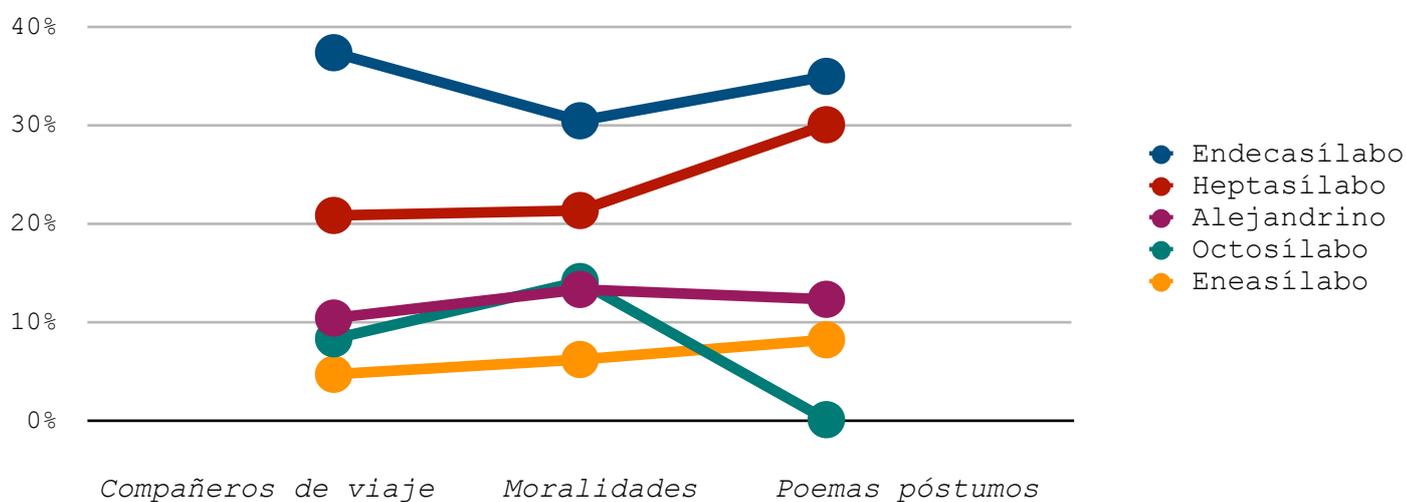


Tabla 5. Los poemas isométricos de Jaime Gil de Biedma

Metro	Poema	Número de estrofa	Tipo de estrofa
Endecasílabo	[Sorprendiese en la luz del crecimiento]	4	Soneto
	Las afueras X	1	20 versos
	Al final	1	8 versos
	Apología y petición	7	Sextina
	De vita beata	1	8 versos
Heptasílabo	Las afueras VI	1	14 versos
	Las afueras XI	4	4 versos
	El juego de hacer versos	15	4 versos
	Ha venido a esa hora	4	2 versos y 8 versos
Octosílabo	Piazza del popolo	1	66 versos
	Volver	3	4 versos
	En el castillo de luna	8	Octava real
Eneasílabo	<i>T'introduire dans mon histoire...</i>	5	4 versos

Tabla 6. La regularidad estrófica de Las personas del verbo

	Número total de poemas	Regular		Irregular	
[SORPRENDIESE EN LA LUZ DEL CRECIMIENTO]	1	1		0	
<i>COMPAÑEROS DE VIAJE</i>	35	15	43%	20	57%
<i>MORALIDADES</i>	33	21	67%	12	33%
<i>POEMAS PÓSTUMOS</i>	26	9	35%	17	65%
TOTAL: LAS PERSONAS DEL VERBO	95	46	48%	49	52%

Figura 3.
Tendencia del desarrollo de la regularidad estrófica en la obra poética de Jamie Gil de Biedma

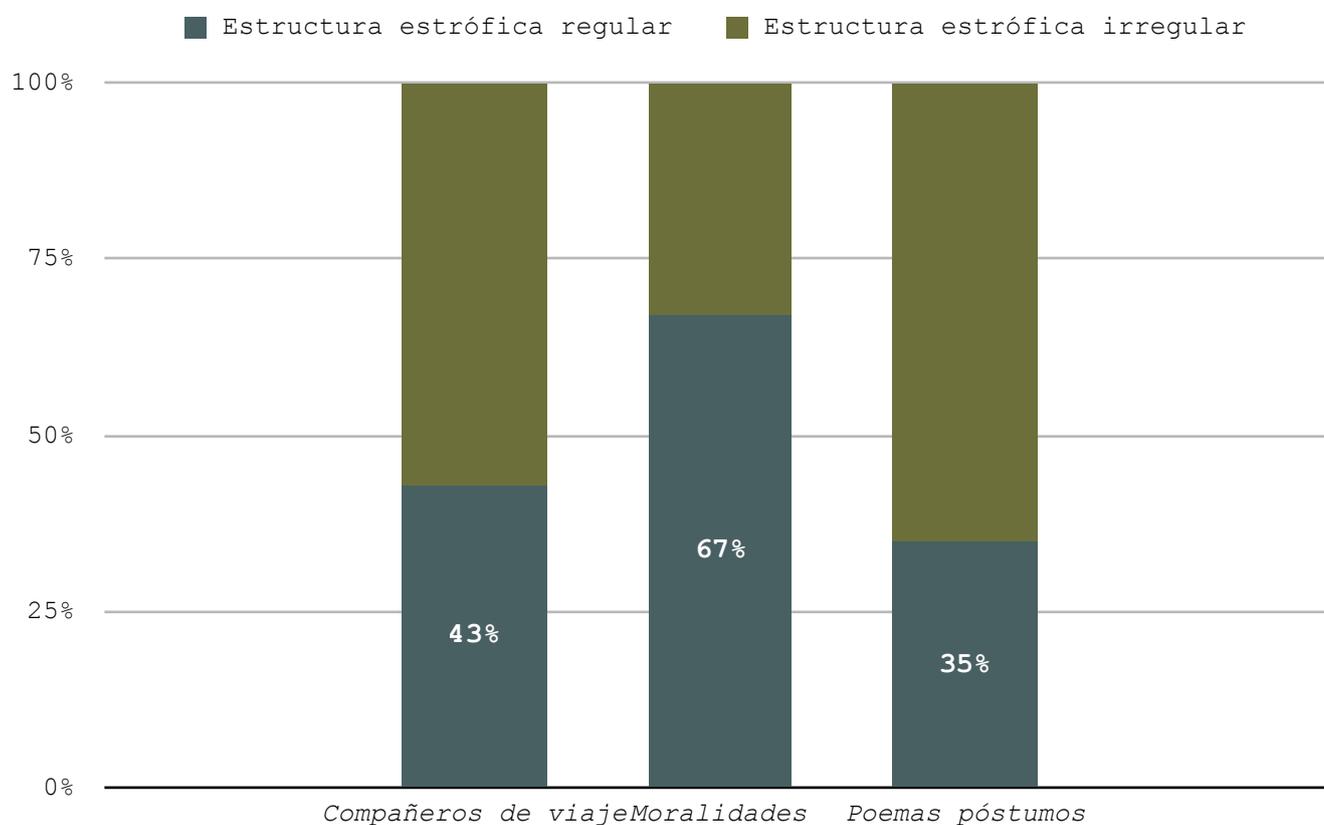
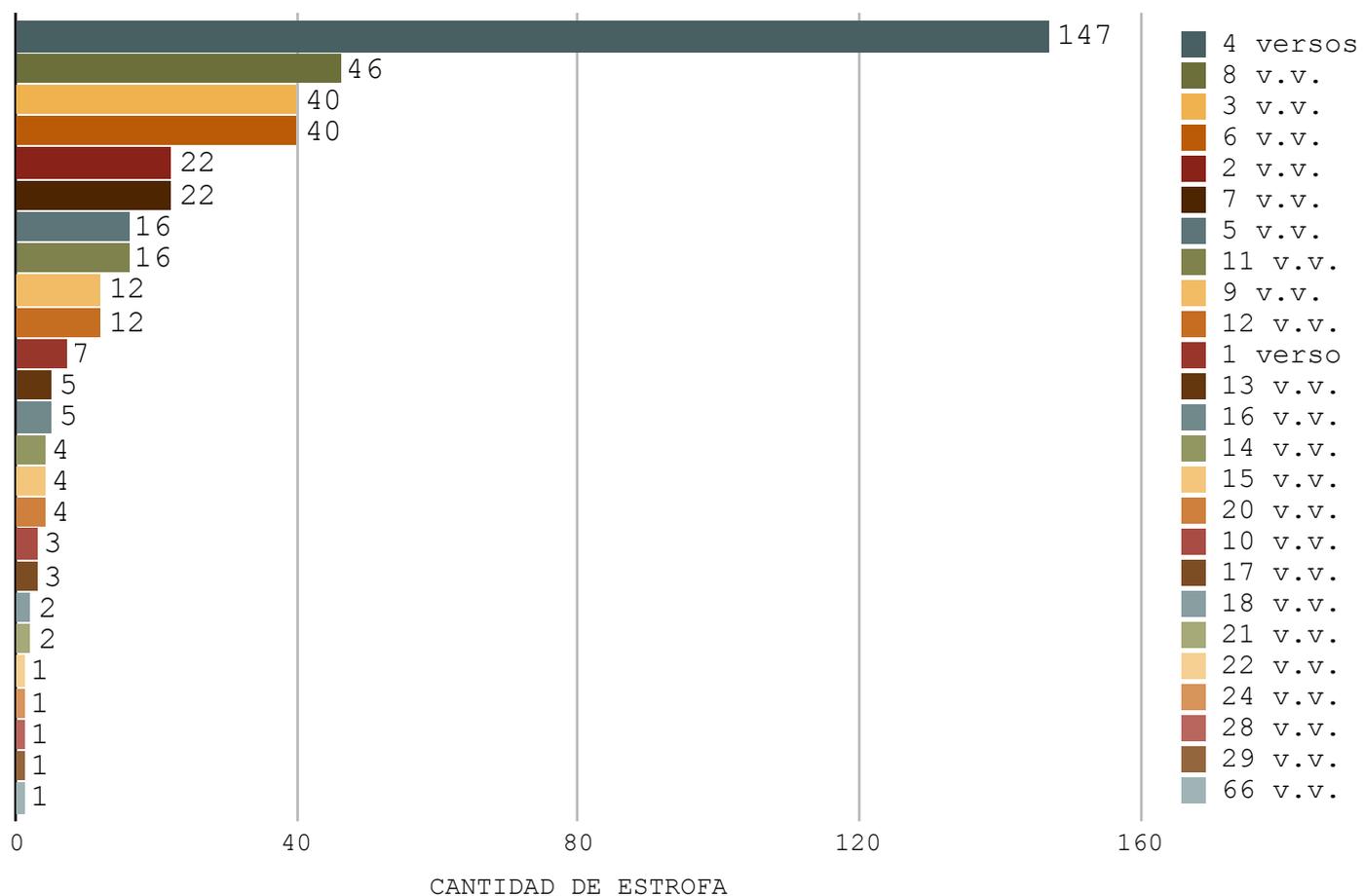


Figura 4. La frecuencia de los tipos de estrofa según el número de versos en cada estrofa



APÉNDICE III.

DATOS ORIGINALES DE LOS ANÁLISIS SILÁBICO Y ESTRÓFICO

Análisis silábico

		Número de sílabas en cada verso																						
		Versos simples									Versos compuestos													
		Versos de arte menor			Versos de arte mayor						Versos de arte menor			Versos compuestos										
Número total de versos	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12 (4+8 o 8+4)	12 (5+7 o 7+5)	13 (5+8 o 8+5)	13 (6+7 o 7+6)	14 (5+9 o 9+5)	14 (6+8 o 8+6)	14 (7+7)	15 (6+9 o 9+6)	15 (7+8 o 8+7)	16 (7+9 o 9+7)	18 (7+11 o 11+7)	18 (9+9)	
[SORPRENDIESE EN LA LUZ DEL CRECIMIENTO]	14									14														
AMISTAD A LO LARGO	41	1			3		9	2	22				2					2						
LAS AFUERAS I	15						6	1	7									1						
LAS AFUERAS II	21				1		20																	
LAS AFUERAS III	15	1	1	2			4		7															
LAS AFUERAS IV	18						1		17															
LAS AFUERAS V	11	1	1	3			1	1	3															
LAS AFUERAS VI	14						14																	
LAS AFUERAS VII	36						2		33				1											
LAS AFUERAS VIII	14						4		10															
LAS AFUERAS IX	11	1	1	1			3		5															
LAS AFUERAS X	20								20															
LAS AFUERAS XI	16						16																	
LAS AFUERAS XII	5				1		2	1		1														
ARTE POÉTICA	20						1		10				2											
IDILIO EN EL CAFÉ	17	1							9			2												1
AUNQUE SEA UN INSTANTE	26	1	1	1	1	1	1	2	7				2											
RECUERDA	9				1	1	1		7															

	Número de sílabas en cada verso																												
	Versos simples									Versos compuestos																			
	Versos de arte menor									Versos de arte mayor																			
Número total de versos	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12 (4+8 o 8+4)	12 (5+7 o 7+5)	13	13 (5+8 o 8+5)	13 (6+7 o 7+6)	14	14 (5+9 o 9+5)	14 (6+8 o 8+6)	14 (7+7)	15	15 (6+9 o 9+6)	15 (7+8 o 8+7)	16	16 (7+9 o 9+7)	18	18 (9+9)		
APOLOGÍA Y PETICIÓN	39									39																			
NOCHE TRISTE DE OCTUBRE, 1959	38			1		9		4	5	8	2		1		3			4							1				
ALBADA	42					10				27			5																
CONVERSACIONES POÉTICAS	69	1	2	3		10		8	2	26			2			1		10						2		2			
PARÍS, POSTAL DEL CIELO	36			1	2	10	1			5			3		3		8							2		2			
DE AQUÍ A LA ETERNIDAD	43				1	8		5		18					1		6						1		3				
TROMPE L'ŒIL	32			1	2	2		3	2	14					4		5							1					
MAÑANA DE AYER, DE HOY	12					6	6																						
DÍAS DE PAGSANJÁN	12					6		6																					
VOLVER	12						12																						
LOCA	12					6	6																						
HAPPY ENDING	8					4	4																						
AUDEN'S «AT LAST THE SECRET IS OUT»	24						22	2																					
LA NOVELA DE UN JOVEN POBRE	40					4	22	10	4																				
A UNA DAMA MUY JOVEN, SEPARADA	32					12	20																						
CANCIÓN DE ANIVERSARIO	40					6	1	7	4	9			3		2	1		5						2					
EN EL CASTILLO DE LUNA	64						64																						
ASTURIAS, 1962	15					1		1	1	8					2		1								1				
UN DÍA DE DIFUNTOS	67					18		4	1	22					5		13						2		2				
AÑOS TRIUNFALES	20					1		2		12					2		3												
PEEPING TOM	20					9				4					1		5								1				
DURANTE LA INVASIÓN	20					2			1	3			2				12												
RUINAS DEL TERCER REICH	20				2		2	2	2	12					1		1												

		Número de sílabas en cada verso																											
		Versos simples									Versos compuestos																		
		Versos de arte menor									Versos de arte mayor																		
Número total de versos	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12 (4+8 o 8+4)	12 (5+7 o 7+5)	13	13 (5+8 o 8+5)	13 (6+7 o 7+6)	14	14 (5+9 o 9+5)	14 (6+8 o 8+6)	14 (7+7)	15	15 (6+9 o 9+6)	15 (7+8 o 8+7)	16	16 (7+9 o 9+7)	18	18 (9+9)		
DESPUÉS DE LA NOTICIA DE SU MUERTE	20					4	4	1	10								4												
INTENTO FORMULAR MI EXPERIENCIA DE LA GUERRA	61			1		18			18			2		6			14												
ELEGÍA Y RECUERDO DE LA CANCIÓN FRANCESA	54					1			30			5		2			13												
DESEMBARCO EN CITEREA	35					8	1	1	4	17				1			3												
EN UNA DESPEDIDA	49		1			14	1	3	14			2		2			12												
RIBERA DE LOS ALISOS	76			4		18		2	28			4		6			14												
PANDÉMICA Y CELESTE	100	1	1	3		20	1	3	43			3		7			18												
EL JUEGO DE HACER VERSOS	60					60																							
PÍOS DESEOS AL EMPEZAR EL AÑO	20					4			1	8		1		2			3												
CONTRA JAIME GIL DE BIEDMA	55			1	2	13		4	4	18		3		2			6												
NOSTALGIE DE LA BOUE	27			1		6			9			2		3			4												1
UN CUERPO ES EL MEJOR AMIGO DEL HOMBRE	21		1	1	5				7					3			4												
EPIGRAMA VOTIVO	11					2	2		7																				
DEL AÑO MALO	18					7		1	2					2			6												
HA VENIDO A ESA HORA	26					26																							
NO VOLVERÉ A SER JOVEN	12					5	1	1	6																				
RESOLUCIÓN	7					1		2	4																				
PRÍNCIPE DE AQUITANIA, EN SU TORRE ABOLIDA	16					1	1	1	10			1		1			1												

	Número de sílabas en cada verso																													
	Versos simples									Versos compuestos																				
	Versos de arte menor									Versos de arte mayor																				
Número total de versos	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12 (4+8) o 8+4)	12 (5+7) o 7+5)	13	13 (5+8) o 8+5)	13 (6+7) o 7+6)	14	14 (5+9) o 9+5)	14 (6+8) o 8+6)	14 (7+7)	15	15 (6+9) o 9+6)	15 (7+8) o 8+7)	16	16 (7+9) o 9+7)	18	18 (7+11) o 11+7)	18 (9+9)		
DESPUÉS DE LA MUERTE DE JAIME GIL DE BIEDMA	70	1	1	1	1	1	20	3	2	19			2	3	3		1	13												
ULTRAMORT	18						12			6																				
CONVERSACIÓN	20						4	1	1	11			2	1	1			1												
ARTE DE SER MADURO	40			1	1	1	11	4	2	9			1	1	1			9												
POR GUSTAVO, EN SUS SESENTA AÑOS	22			1			8			9			2					2												
AMOR MÁS PODEROSO QUE LA VIDA	22						7			12								3												
CANCIÓN DE VERBENA	18			2			6	8	2	2																				
LA CALLE PANDROSSOU	13						7			5								1												
ÚLTIMOS MESES	6						2			3								1												
SON PLÁTICAS DE FAMILIA	5						2			2								1												
T'INTRODUIRE DANS MON HISTOIRE...	20							20																						
A TRAVÉS DEL ESPEJO	11						1	1	1	8								1												
HIMNO A LA JUVENTUD	46			1	1	1	11	1	1	2	20		1	1	1			7												
DE SENECTUTE	17			1			6			4								6												
DE VITA BEATA	8									8																				
CANCIÓN FINAL	6									5																				
TOTAL: LAS PERSONAS DEL VERBO	2697	5	25	27	53	15	618	254	167	49	915	2	67	2	97	2	6	330	5	42	11	2	3							

	Número o total de estrofas	Número de versos en cada estrofa																									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	20	21	22	24	28	29	66	
NOCHES DEL MES DE JUNIO	3							1		2																	
VALS DEL ANIVERSARIO	8	1	7																								
INFANCIA Y CONFESIONES	4	1						1		1			1														
EL ARQUITRABE	5		4	1																							
SÁBADO	2		2																								
DOMINGO	2		2																								
LUNES	2		2																								
AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS	4						1	1		1															1		
LAS GRANDES ESPERANZAS	4						1	1		1			1														
DE AHORA EN ADELANTE	4		1	1							2																
LOS APARECIDOS	5	1			1		1		1		1									1							
EL MIEDO SOBREVIENTE	3			3																							
LÁGRIMA	6	1						1			1								1		2						
POR LO VISTO	3			2	1																						
PIAZZA DEL POPOLO	1																										1
CANCIÓN PARA ESE DÍA	3		3																								
EN EL NOMBRE DE HOY	5							5																			
BARCELONA JA NO ES BONA, O MI PASEO SOLITARIO EN PRIMAVERA	5							1	1					1									1		1		
APOLOGÍA Y PETICIÓN	7		1			6																					
NOCHE TRISTE DE OCTUBRE, 1959	4		1					1		1																	
ALBADA	7					7																					
CONVERSACIONES POÉTICAS	6							1	1	1			1	1													
PARÍS, POSTAL DEL CIELO	6		2					4																			

	Número o total de estrofas	Número de versos en cada estrofa																									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	20	21	22	24	28	29	66	
DE AQUÍ A LA ETERNIDAD	6			1			1	2		1																	
TROMPE L'ŒIL	6	1			1	1	1	1																			
MAÑANA DE AYER, DE HOY	3				3																						
DÍAS DE PAGSANJÁN	3				3																						
VOLVER	3				3																						
LOCA	3				3																						
HAPPY ENDING	2				2																						
AUDEN'S «AT LAST THE SECRET IS OUT»	3								3																		
LA NOVELA DE UN JOVEN POBRE	10				10																						
A UNA DAMA MUY JOVEN, SEPARADA	8				8																						
CANCIÓN DE ANIVERSARIO	5								5																		
EN EL CASTILLO DE LUNA	8								8																		
ASTURIAS, 1962	3			1				2																			
UN DÍA DE DIFUNTOS	6								1	1	1	1	1								1						
AÑOS TRIUNFALES	5				5																						
PEEPING TOM	5				5																						
DURANTE LA INVASIÓN	5				5																						
RUINAS DEL TERCER REICH	5				5																						
DESPUÉS DE LA NOTICIA DE SU MUERTE	5				5																						
INTENTO FORMULAR MI EXPERIENCIA DE LA GUERRA	6			1					2	1											1						
ELEGÍA Y RECUERDO DE LA CANCIÓN FRANCESA	9							9																			
DESEMBARCO EN CITEREA	5								5																		
EN UNA DESPEDIDA	4											3	1														

	Número o total de estrofas	Número de versos en cada estrofa																									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	20	21	22	24	28	29	66	
RIBERA DE LOS ALISOS	6					1				1		1					2	1									
PANDÉMICA Y CELESTE	7						1				2	1				1	1								1		
EL JUEGO DE HACER VERSOS	15			15																							
PÍOS DESEOS AL EMPEZAR EL AÑO	1																			1							
CONTRA JAIME GIL DE BIEDMA	5										5																
NOSTALGIE DE LA BOUE	5		1	1			3																				
UN CUERPO ES EL MEJOR AMIGO DEL HOMBRE	4			1		1	1	1																			
EPIGRAMA VOTIVO	2		1															1									
DEL AÑO MALO	3					1	1	1																			
HA VENIDO A ESA HORA	4		1						3																		
NO VOLVERÉ A SER JOVEN	3				3																						
RESOLUCIÓN	2		1			1																					
PRÍNCIPE DE AQUITANIA, EN SU TORRE ABOLIDA	1																										
DESPUÉS DE LA MUERTE DE JAIME GIL DE BIEDMA	8			1	1		1	1	1	1	1	1						1									
ULTRAMORT	6			6																							
CONVERSACIÓN	5				5																						
ARTE DE SER MADURO	6				1	2		1		1	1																
POR GUSTAVO, EN SUS SESENTA AÑOS	5		2																								
AMOR MÁS PODEROSO QUE LA VIDA	4					2	2																				
CANCIÓN DE VERBENA	3						1	1	1																		
LA CALLE PANDROSSOU	4	1		1	1	1																					
ÚLTIMOS MESES	2			2																							

	Número o total de estrofas	Número de versos en cada estrofa																									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	20	21	22	24	28	29	66	
SON PLÁTICAS DE FAMILIA	2	1	1																								
T'INTRODUIRE DANS MON HISTOIRE...	5			5																							
A TRAVÉS DEL ESPEJO	2	1						1																			
HIMNO A LA JUVENTUD	4						1				1	2															
DE SENECTUTE	4	2					1	1																			
DE VITA BEATA	1							1																			
CANCIÓN FINAL	2	1		1																							
TOTAL: LAS PERSONAS DEL VERBO	417	7	22	40	147	16	40	22	46	12	3	16	12	5	4	4	5	3	2	4	2	1	1	1	1	1	1