

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

ESCRIBIR EL TIEMPO

(HUELLAS DE T.S.ELIOT EN
JAIME GIL DE BIEDMA Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE)

Tesis Doctoral

Directores:
D. Antonio Sánchez Trigueros
D. Luis García Montero

Doctoranda:
Ioana Ruxandra Gruia

Enero 2008

A Pieralberto

Agradecimientos

Después de haber escrito la presente tesis, es para mí una feliz ocasión de agradecer a muchas personas.

A Antonio Sánchez Trigueros, mi director, por el magisterio, la orientación, el apoyo y la gran amistad manifestados en todo momento, especialmente en los más difíciles. A Luis García Montero, mi codirector, por la cercanía de sus conversaciones y su amistad cómplice desde hace muchos años. Ha sido para mí un placer y una fuente de enriquecimiento humano e intelectual trabajar con ellos y quiero agradecerles el cariño, la inteligencia y la sabiduría que me ofrecieron.

A Juan Carlos Rodríguez, por sus clases magníficas y sus sabias y extraordinarias conversaciones, en una de las que hizo una observación finísima que, como se verá, impulsó toda una parte de la tesis. A Dionisio Cañas y Andrés Soria Olmedo, que fueron los primeros en hablarme de la oportunidad de un estudio de las huellas de Eliot en Valente; Dionisio Cañas, además, me sugirió una orientación decisiva para esta tesis.

A María Ángeles Grande Rosales y Alicia Relinque, a las que solicité en varias ocasiones opiniones críticas sobre mi trabajo y consejos de todo tipo.

A los profesores de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y de Literatura Española de la Universidad de Granada, por su magisterio y la cálida amistad que me manifestaron siempre. Es para mí una oportunidad de dejar constancia que a lo largo de más de diez años me sentí muy feliz en nuestra Universidad y en Granada. Debo a la Universidad de Granada, mi Universidad, mi formación académica y en gran medida personal a partir de los dieciocho años. La calidad intelectual y humana de mis profesores y el ambiente cordial de trabajo han sido condiciones imprescindibles para mi desarrollo como investigadora. También quisiera agradecer al Director del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Antonio Chicharro, por su gran apoyo en momentos decisivos de mi vida académica.

Agradezco también a las tutoras de mis estancias de investigación: Lía Schwartz (City University of New York), Laura Scarano y Marcela Romano (Universidad Nacional de Mar del Plata) y Milagros Ezquerro (Université Paris IV Sorbonne), por su acogida afectuosa y su apoyo constante a nivel personal y académico. A Laura Scarano y Marcela Romano debo agradecerles también la sugerencia de la acotación de la tesis y

del título, “La escritura del tiempo” (que yo cambié por “Escribir el tiempo”). Con Marcela Romano, mi madre argentina, mis deudas afectivas y académicas son inmensas.

Agradezco también a los siguientes profesores, sin cuyos informes no hubiera podido optar al Doctorado Europeo: Laurence Breysse-Chanet, Gabriele Morelli y Francesco Muzzioli

Agradezco asimismo a los profesores Antonio Chicharro, Milagros Ezquerro, María Ángeles Grande, Francisco Linares, Michèle Ramond, Juan Carlos Rodríguez y Manuel Ángel Vázquez Medel por haber aceptado formar parte del Tribunal de mi tesis.

Agradezco muchísimo la ayuda inestimable de Cécile Poirier, que corrigió el resumen en francés de la tesis.

Quiero agradecer a entrañables amigos y luminosos cronopios como Ángeles, Chea, Macu, Juan, Cristina, Enrique, Eva, Ana y Jesús, por el cariño y la amistad incondicionales que me manifestaron todos estos años.

Agradezco a mis padres, por todo, por haberme impulsado a aprender español en el Bucarest de los años noventa, por apoyarme en 1997, cuando decidí irme con una beca a la Universidad de Granada y por seguir apoyándome en todas mis decisiones. Sin ellos no hubiera podido llegar hasta aquí.

A Pieralberto, el amor de mi vida, le debo todo y le dedico esta tesis. Casi huelga decir que sin él, sin su amor paciente y luminoso, sin su ternura inteligente, esta tesis y esta doctoranda hubiesen conocido algún que otro naufragio.

Índice general

Introducción	1
Capítulo 1. Entre las ruinas y el tiempo irredimible: reflexiones introductorias sobre tiempo, <i>personae</i> e historia en T.S.Eliot.	27
Capítulo 2. Tiempo y tradición: (re)escrituras. Poetas críticos y tradiciones compartidas	73
2.1. La conciencia de la tradición.....	73
2.2. Funciones de la poesía y de la crítica. Los poetas como críticos y teorías del poema. El papel del lector.....	80
2.2.1. La función social de la poesía y de la crítica.....	80
2.2.2. La poesía, “empresa de salvación personal”.....	85
2.2.3. La interpelación básica: “¿Es éste un buen poema?”. Los poetas como críticos y teorías del poema. El papel del lector.....	87
2.3. Tradiciones compartidas.....	103
2.3.1. Tradiciones eliotianas compartidas.....	103
2.3.1.1. La tradición inglesa y americana.....	104
- <i>Shakespeare, Próspero y la lectura de Auden: “a gift/ In dealing with shadows”</i>	104
- <i>Los poetas metafísicos: John Donne y Andrew Marvell. El cuerpo como libro del amor y los desiertos de la eternidad</i>	108
- <i>El romanticismo inglés: encuentros y desencuentros. “Wordsworth sentado a la mesa”. La lectura de Langbaum</i>	116
- <i>Edgar Allan Poe y la importancia del efecto</i>	129
2.3.1.2 Breve cala en la tradición española: san Juan de la Cruz.....	133
2.3.1.3 La tradición francesa.....	145
- <i>La línea irónica del simbolismo: Laforgue y Corbière. La filiación laforguiana de Moralidades</i>	145
- <i>Baudelaire. La ciudad, la nostalgia y la amenaza del tiempo. La búsqueda de la felicidad y los trenes perdidos de Laforgue</i>	148

- <i>Mallarmé: la nada, la página blanca y la tristeza de la carne</i>	155
2.3.2. El magisterio de Luis Cernuda para Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.....	162
Capítulo 3. La construcción de la emoción poética.....	181
3.1. “Donde cada palabra esté en su casa”: el poema como simulacro y elaboración de conocimiento.....	181
3.2. Entre las anémonas marinas y los “pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados”.....	194
Capítulo 4. La meditación sobre el tiempo y la subjetividad, una constelación común de sentido en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.....	199
Capítulo 5. El “yo” en el tiempo, el “yo” en la historia, el “yo” como enigma. Las lecturas de Keats.	207
5.1. Jaime Gil de Biedma y la invención de la identidad.....	207
5.2. José Ángel Valente y las “rotas imágenes” del “yo”. Enunciaciones del “otro”: los “espejos rotos” y la identidad fracturada.....	221
Capítulo 6. Los jirones del tiempo. El tiempo de la intimidad, el tiempo de la historia.	233
6.1. Los “marchitados muñones del tiempo “y el “boquete en el alma”.....	233
6.2. La memoria (re)inventada: la “cotidianeidad diferida o distanciada”...	251
6.2.1. La ficción de la experiencia en el poema.....	259
6.2.2. “Esta ligera sensación de irrealidad”: “en la confusión general de la imprecisión del sentimiento/ indisciplinadas escuadras de emoción”.....	261
6.2.3. La “espantosa irrealidad”. El tiempo de la historia personal, el tiempo de la historia colectiva.....	281
6.3. El “rabillo del ojo” de Husserl: “que la vida iba en serio”. La meditación sobre el paso del tiempo y la vejez.....	288
6.3.1. <i>En l’an trentiesme de mon age...</i> La meditación sobre la vejez desde la juventud.....	289

6.3.2. El tiempo, “herida mal cerrada”.....	295
6.3.2.1.”Qué remoto todo, verdad”.....	295
6.3.2.2. Príncipes de Aquitania en sus torres abolidas.....	304
6.3.2.3. En “la estación sombría”.....	312
6.4.Las rosas de papel y las rosas quemadas.....	322
6.5. En “el oscuro paladar del tiempo”.....	331
6.5.1. El tiempo fracturado y el “oscuro reino” del recuerdo.....	331
6.5.2. Otra vez las “rotas imágenes”: temporalidad redencionista, colapso del sujeto y colapso de la historia.....	350
6.5.3. El tiempo detenido: reescribir “In my end is my beginning”	366
6.6. El jardín de las rosas y la salvación del brillo del instante. Otra vez Baudelaire: “Quand partons-nous vers le bonheur?”.....	377
Reflexiones finales.....	383
Referencias bibliográficas y bibliografía.....	385
1. Referencias bibliográficas.....	385
1.1. Referencias bibliográficas de T.S.Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.....	385
1.1.1. <i>Referencias bibliográficas de T.S.Eliot.....</i>	385
1.1.2. <i>Referencias bibliográficas de Jaime Gil de Biedma</i>	386
1.1.3. <i>Referencias bibliográficas de José Ángel Valente...</i>	386
1.2. Referencias bibliográficas sobre T.S.Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.....	387
1.2.1. <i>Referencias bibliográficas sobre T.S.Eliot.....</i>	387
1.2.2. <i>Referencias bibliográficas sobre Jaime Gil de</i> <i>Biedma.....</i>	391
1.2.3. <i>Referencias bibliográficas sobre José Ángel</i> <i>Valente.....</i>	395
1.3. Referencias bibliográficas generales.....	397
2. Bibliografía.....	402
2.1. Bibliografía de T.S.Eliot.....	402
2.2. Bibliografía de Jaime Gil de Biedma.....	403
2.3. Bibliografía de José Ángel Valente.....	403
2.4. Bibliografía sobre T.S.Eliot.....	404
2.5. Bibliografía sobre Jaime Gil de Biedma.....	407

2.6. Bibliografía sobre José Ángel Valente.....	410
2.7. Bibliografía general.....	415

INTRODUCCIÓN

Las palabras organizadas en poemas comparten con los recuerdos una fecunda ambivalencia y una inquietante fragilidad. Igual que los recuerdos ordenan imágenes borrosas contando con su capacidad de reconstrucción, hay palabras y poemas debajo de los que habitan mundos reconocibles, con vocación de calidez, “palabras de familia gastadas tibiamente” (Jaime Gil de Biedma). Pero a veces los recuerdos se miran a sí mismos como si fueran un repentino alumbramiento y las palabras se vuelven ensimismadas, se convierten en “cuerpos del palpar” (José Ángel Valente). La analogía con los recuerdos no es gratuita, ni meramente ornamental, sino que creo que puede explicar dos de los más transitados caminos de la poesía moderna: “ordenar” el mundo a través de las palabras, construir una verdad poética en donde la palabra cumpla con su función de portadora de sentido, y reflexionar sobre el propio lenguaje, sobre la misma corporeidad de la palabra.

Por supuesto, estos caminos ni son los únicos, ni son excluyentes, y además requieren matizaciones. He intentado formularlos porque me parece que se adaptan a las dos aportaciones que, en relación con T.S.Eliot, examinaré detenidamente en este estudio, las de Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.

En cuanto a la inquietante fragilidad, quería aludir por un lado a la relación entre las palabras y la emoción como construcción poética y por otro al trabajo de escritura o, para seguir con la analogía, de rememoración. Las palabras están en algún lugar, pero no es extraño que se resistan a su ordenación, igual que los recuerdos se niegan a veces a cobrar contornos nítidos y reconocibles. Además, como decía Auden, un poeta nunca sabe si el poema que va a escribir será el último. En este proceso tienen una especial importancia las “indisciplinadas escuadras de emoción” (T.S.Eliot), con su compleja y frágil conversión en palabras.

Ahora bien, si un recuerdo remite siempre a otro recuerdo, un poema no se puede escribir sin otros poemas. En este sentido hablamos de memoria y tradición poética. Sin embargo, y ya acabo con la analogía, la memoria y la tradición comparten una condición fundamental: son invenciones, es decir, seleccionan los recuerdos y las escrituras, y además

los transforman. Cada poeta se construye así su propia tradición de manera parecida a cómo una persona transita por su galería de recuerdos.

Este trabajo intenta analizar el lugar de T.S.Eliot en la obra y en la “tradición” que se forjan dos de los poetas españoles del 50 más emblemáticos: Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente. Estamos ante tres figuras caracterizadas por una doble faceta¹, de ensayistas y poetas, cuyas reflexiones no sólo pueden ahondar en la comprensión de su poesía, sino que además ofrecen las claves del establecimiento de una “tradición”. La lección del maestro es desde esta perspectiva memorable, ya que Eliot, mediante la construcción de su particular “tradición”, logró imponer un “canon” del que hoy ya nadie puede obviar a John Donne, por ejemplo.

Creo productivo hablar del “canon” (por otra parte una entelequia que sólo se materializa en un corpus concretos de textos) en tanto que invención de una “tradición”. Desde un enfoque comparatista, me parece que estudiar las huellas de T.S.Eliot, como poeta y como crítico, en el quehacer también poético y crítico de Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, abre varias posibilidades de reflexión. Los poetas se construyen su propia tradición teniendo presente a Eliot que a su vez se había inventado la suya. Por poner sólo un ejemplo, la afición de Biedma por John Donne, compartida por Valente, pasa por Eliot. En esta asimilación de “tradiciones” un papel importantísimo lo juega Luis Cernuda, señalado como “el mentor espiritual de la promoción de Valente” (Cañas, 1984:173). En este sentido se puede aludir a las palabras de Andrew Walsh en su tesis *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*:

A nuestro juicio, la profunda lectura de la poesía anglosajona realizada por el sevillano a lo largo de su exilio angloamericano y la huella de esa lectura en su propia poesía ejercieron una notable influencia entre algunos de los poetas de la promoción del 50, y, de manera muy especial en Gil de Biedma y Valente. En definitiva, el eliotismo de Cernuda y la impronta de la tradición angloamericana en su obra constituyeron un punto de referencia ineludible en la evolución anglófila de Gil de Biedma [...] (Walsh, 2004:56).

De hecho, T.S. Eliot fue un referente poético y crítico imprescindible no sólo para Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, sino para todo el grupo del 50. Las huellas de Eliot en la literatura española comienzan antes, unos años después de la publicación en 1922

¹ Las importantísimas dimensiones de autor teatral de Eliot y de prosista de Valente no se estudiarán en la presente tesis.

de *The Waste Land*, cuando “T.S.Eliot entra en lo que podríamos denominar la fase internacional de su carrera poética” (Barón Palma, 1996:17). En 1930 se publica en la Editorial Cervantes la traducción española de *The Waste Land*, *Tierra baldía*, de Ángel Flores. En su libro *T.S.Eliot en España*, Emilio Barón Palma avanza la posible influencia que la lectura del manuscrito de esta traducción pudo ejercer en Federico García Lorca² a la hora de escribir *Poeta en Nueva York*. Asimismo señala el interés que manifestaron por Eliot Pedro Salinas y Jorge Guillén y la importancia de los *Cuatro cuartetos* para el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez (cfr. *ibíd.*, 23). En 1946 Leopoldo Panero, Dámaso Alonso, José Luis Cano, Charles David Ley y José Antonio Muñoz Rojas publican en la colección Adonais una traducción colectiva de Eliot, *Poemas*.³ Tanto Dámaso Alonso como José Antonio Muñoz Rojas presentan en su poesía huellas del autor angloamericano (cfr. *ibíd.*, 31-35, 62-65), que desempeñó también un papel muy destacado para los poetas agrupados en torno a la revista *Cántico*, especialmente para Ricardo Molina (cfr. *ibíd.*, 61-62). Y, por supuesto, cabe detenerse sobre todo en la impronta eliotiana en Luis Cernuda, básica para comprender también el eliotismo de Gil de Biedma y Valente. Esta impronta se analizará con detalle a la hora de reflexionar acerca de la escritura del tiempo como invención de la tradición y del rol fundamental de Cernuda para Gil de Biedma y Valente. Hay que mencionar también la huella del autor de los *Cuatro cuartetos* en las obras de Claudio Rodríguez y Carlos Barral, aunque en el caso de Claudio Rodríguez deberíamos mejor hablar de “afinidad”, término que él prefería al de “influencia”. Por otra parte, el poeta, traductor de Eliot, declaraba en una entrevista con Federico Campbell, recogida en *La otra palabra. Escritos en prosa*: “Para mí la traducción de Eliot ha sido un ejercicio mental. Yo hubiera preferido traducir otro tipo de poeta. Todos los presupuestos ideológicos, literarios, de Eliot son lo contrario que yo pienso. [...] De ahí que mi traducción no pueda ser vibrante.[...] Eliot está muy lejos de mí.” (Rodríguez, 2004:224). Sin embargo, creo que sí se puede intentar establecer alguna relación entre Eliot y Claudio Rodríguez, precisamente por esta traducción.

Soy consciente de los múltiples problemas que la elección del tema implica, problemas que aumentaron a medida que la investigación avanzaba y que siguen apareciendo. Uno es el resbaladizo y espinoso asunto de la “influencia”. Reconozco que, aunque he preferido hablar de “huellas”, “impronta” o “presencia” en lugar de “influencia”, me gustaría romper una lanza

² Según Barón Palma, “sabemos que Lorca pudo leer la traducción de Flores recién llegado a Nueva York, en 1929, un año antes de su publicación.” (Barón Palma, 1996:19).

³ Todos los datos se han consultado por el libro de Emilio Barón Palma *T.S.Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

en favor del estudio comparado empírico, de la apasionante tarea de “tocar” un poema buscando los poemas que el poeta ha “tocado” para elaborar el suyo, de descubrir de pronto en un verso las trazas de otros versos. En este sentido, estoy de acuerdo con la mención de Manuel Ángel Vázquez Medel a “la tradicional perspectiva de las *fuentes e influencias* que, con todo, supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y, en general, del comparatismo literario y cultural...” (Vázquez Medel, 1999:19).⁴ Como afirma muy honesta y atinadamente Andrew Walsh,

Indudablemente, los viejos estudios de fuentes e influencias han caído en cierto desprestigio ante el advenimiento de la intertextualidad. Sin embargo, es obvio que no todo era penumbra crítica antes de la aparición del famoso artículo de Kristeva⁵ y, aunque no se manejaba el término de forma explícita, los estudios de fuentes e influencias se basaban de modo inmanente en este sistema de análisis y comparación textual. Aunque la metodología y el marco teórico que subyacían a tales empresas de búsqueda de fuentes nos pueden parecer del todo inadecuados, sus hallazgos no dejan de ser valiosos por el mero hecho de no haber sido bautizados con el nombre de la intertextualidad. (Walsh, 2004:193).

Es también Andrew Walsh quien, en el capítulo “La intertextualidad” de su tesis, utiliza precisamente el término de “*huella*” para referirse a la presencia eliotiana en Gil de Biedma, justificando así su elección:

En el caso de la intertextualidad observada entre la obra de Gil de Biedma y la de Eliot, más que un injerto consciente del segundo en los poemas del primero, se aprecia la *huella* del poeta angloamericano, en el sentido más estricto del término: las palabras claves de Eliot, los *topoi*, la misma imaginería, los mismos escenarios, aparecen una y otra vez en la

⁴ También cabe matizar con el estudioso que dicho enfoque “carece de instrumentos operativos y formales de identificación de procesos trans-textuales en el *flujo* de la cultura.” (*ibidem*).

⁵ De los textos recogidos en *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* me parecen particularmente significativas para el presente trabajo las reflexiones de “Le mot, le dialogue et le roman”, “Pour une sémiologie des paragrammes” y “Poésie et négativité”. En el primero, Julia Kristeva, refiriéndose a los estudios de Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de François Rabelais*, afirma: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.” (Kristeva, 1969:85). En el segundo, dedicado a los *Cantos* de Lautréamont, señala “le texte étranger comme réminiscence” (*ibid.*, 133) y “le texte étranger comme citation” (*ibidem*). Y, en “Poésie et négativité” apunta:

Le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l’énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d’être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace *intertextuel*. Pris dans l’intertextualité, l’énoncé poétique est un sous-ensemble d’un ensemble plus grand qui est l’espace des textes appliqués dans notre ensemble. (*ibid.*, 194).

poesía del barcelonés, sin que lleguen a constituir normalmente lo que se denomina una *alusión* y mucho menos una *cita directa*. La presencia indeleble de la poesía del autor de *La Tierra Baldía* en los poemas del autor catalán se manifiesta a través de los signos eliotianos (las rosas, los pájaros en el jardín, las calles urbanas al atardecer) que nos remiten a la obra original. La huella intertextual es por definición un fenómeno implícito, una intertextualidad no marcada, pero creemos que es precisamente la *huella*, la presencia anterior (la obra de Eliot) en la manifestación posterior (la obra de Gil de Biedma) la que caracteriza esta relación intertextual. (Walsh, 2004:166).

Creo útil remitirme a la famosa “angustia de las influencias” de Bloom, vista, según él mismo apuntaba, como “una teoría de la poesía por medio de una descripción de la influencia poética, o sea, de las relaciones intrapoéticas” (Bloom, 1991:13). En este sentido, la idea del poema escrito a partir de otro(s) poema(s) – “Los poemas no surgen tanto como respuesta al tiempo presente, como lo pensó incluso Rilke, sino como respuesta a otros poemas”(ibíd., 115) y de que “todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, error, comunicación) con otro u otros poetas”(ibíd.,116) - me parece un hilo a tener en cuenta para el laberinto del presente estudio. De todas formas, incluso si, como apuntaba antes, he preferido hablar de “huellas”, “presencia” o “síntomas” en lugar de “influencia”, por supuesto que tal elección no provocará que los múltiples problemas no sigan ahí. Además, volviendo a las palabras que Andrew Walsh añade a sus reflexiones anteriormente citadas, “los viejos estudios de *fuentes e influencias* tuvieron una importancia histórica incuestionable y sentaron las bases de lo que hoy consideramos el campo de la intertextualidad.”(Walsh, 2004:193). De hecho, Andrew Walsh afirma la existencia de una “*influencia*” de Eliot en Gil de Biedma, vinculada a la “intertextualidad *implícita*”:

Jenny (1976) ha insistido en la necesidad de distinguir entre la intertextualidad *explícita* y la *implícita*, una distinción que nos parece extraordinariamente importante en el caso de la intertextualidad manifiesta de la poesía de Jaime Gil de Biedma. Sin duda, hay una vertiente de su intertextualidad que es plenamente *explícita*: la que podríamos denominar la intertextualidad española y en menor medida, la francesa, aunque también hay claras alusiones a Auden, Donne, y Shakespeare en algunos de sus poemas. Por otra parte, existe una tendencia

a la intertextualidad *implícita* en su poesía y en su prosa crítica, que es, a nuestro juicio, la que pone de manifiesto la *influencia* del poeta de los *Cuatro Cuartetos*. (Walsh, 2004:166-167).⁶

Carole Viñals apunta asimismo la intertextualidad como una constante de *Las personas del verbo* y menciona a Eliot- a su vez un poeta en el que la intertextualidad juega un papel fundamental- dentro de esta galería de “palimpsestos”⁷:

Les palimpsestes sont constants dans *Las personas del verbo*. [...]

Ce phénomène se rattache à la volonté de prise de distance; en alternant, sans souci de cohérence, des petites plaisanteries littéraires comme le poème “A Gabriel Ferrater” (“escrito en inglés para diversión mía y del destinatario”), des échos plus sérieux de la poésie de Eliot (par exemple “Del año malo”), des épigrammes burlesques en hommage à la péniciline avec des méditations sur le temps rappelant Fray Luis (“Píos deseos al empezar el año”), toute homogénéité est exclue ainsi que toute synthèse réductrice. (Viñals, 2001:356).

Como aprecia Joana Sabadell Nieto en “La influencia de T.S.Eliot en la poesía de Jaime Gil de Biedma: tradición como ruptura”,

[...] la influencia de T.S.Eliot en la poesía y en la labor crítica del poeta español es fundamental. [...]

En efecto, los ejemplos de intertextualidad son apreciables a todos los niveles: hay alusiones mínimas, como la imitación de una forma poética o algún préstamo de palabras o de versos aislados, y también ecos más complejos que se escuchan en la imitación de algunas imágenes, el desarrollo de ciertos temas, la adaptación y el uso de conceptos teóricos eliotianos en algunos poemas específicos, y finalmente, queda por indicar la proximidad a la labor crítica de Eliot de los ensayos literarios de Gil de Biedma. (Sabadell Nieto, 1994:75).

La misma estudiosa, después de afirmar sobre el autor de *Las personas del verbo* “que el crítico británico [Eliot] ha permeado la concepción misma de su poesía” (*ibíd.*, 84), precisa:

Hay por lo menos cinco aspectos fundamentales de tal deuda de la poesía de Jaime Gil de Biedma con la de Eliot, y precisamos: la incorporación del lirismo a un contexto dramático

⁶ Ver también la ponencia de José María Pozuelo Yvancos titulada precisamente “Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma”, Actas del Congreso *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. 1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp. 91- 108.

⁷ Término que remite antes que a Genette (1982) a Machado, que ya en 1924 escribía: “ Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto.” (Machado, 1989b:1314).

y su consecuencia lógica, el uso del monólogo dramático, como género especialmente apropiado; el uso de elementos narrativos en la poesía; la creación de correlatos objetivos; y la constante referencia y citas de otros autores, que en el caso de Gil de Biedma le lleva a citar tanto a Eliot como a sí mismo en numerosas ocasiones. (*ibidem*).

Carme Riera reflexiona también en su prólogo a *Las personas del verbo* acerca de la intertextualidad como rasgo definitorio de la obra de Gil de Biedma y apunta el nombre de Eliot dentro de toda una nómina de voces presentes en los versos del poeta barcelonés:

A través de su obra poética, podemos observar cómo el autor comienza en *Compañeros de viaje* por incluir en algunos poemas («Idilio en el café», «Canción para ese día», «Vals del aniversario») citas variadas de versos ajenos y, en otros, citas textuales en el idioma original («Noches del mes de junio», «Ampliación de estudios»). Sin embargo, ya en su primer libro, nos ofrece lo que bien puede llamarse poema *collage* en el que se recogen citas de diversa procedencia, textuales y/o variadas («Ampliación de estudios»). En *Compañeros de viaje*, los autores de quienes se toman préstamos son Cernuda, Bécquer, Antonio Machado, Garcilaso, entre los españoles, y Eliot, Auden, Hugo y Mallarmé, entre los foráneos. (Riera, 1998:13).

En cuanto a José Ángel Valente, a la hora de señalar su relación con la tradición de los poetas metafísicos ingleses (relación que pasa de alguna manera por Eliot), Julián Jiménez Heffernan rechaza el término de “influencia”:

[...] la presencia de esta poesía inglesa en Valente no se produce a modo de *influencia*. Este término -hidrológico y astrológico- es excesivamente inepto para describir la dinámica de identidad figurativa que vincula la escritura de Valente a la de Donne y Herbert. Pero si hubiésemos de emplearlo habríamos de afirmar que Valente *se influye* en ellos. En términos borgeanos, Valente se inventa sus precursores, va hacia ellos y los contamina. La suya es, pues, una singular estrategia de encuentro. Así lo ha hecho siempre, y no sólo con poetas ingleses. Piénsese en Jabés o en Celan. Harold Bloom ha descrito con perspicacia este singular mecanismo de retroproyección: todo poeta fuerte reinventa a sus precursores con el fin de inventarse a sí mismo como lugar en la escritura. (Jiménez Heffernan, 2000:12).

De hecho, el propio Valente, en una conversación con Danubio Torres Fierro, declara su vinculación a la teoría bloomiana de “la ansiedad de las influencias” y subraya la

importancia de su estancia en Inglaterra –y de sus lecturas eliotianas- en la formación de su pensamiento poético:

El estar fuera de España, y concretamente en Inglaterra, en mis primeros tiempos de poeta, fue determinante para que yo no me sumara a la mera copia -que es lo que abunda- de Cernuda. Yo entiendo las influencias de otra forma: hay que seguir los pasos de quien admiras, reconstruir su itinerario y tratar, como dice Harold Bloom, de destruirlo y superarlo. Intento hacer eso en Inglaterra. Allí entro en contacto, en su propia lengua, con poetas ingleses que para mí fueron muy decisivos: en la generación mayor, Eliot, y en la siguiente, Auden.⁸ Leo intensamente a Eliot en poesía y en prosa y el ensayista me lleva de la mano a la poesía metafísica, que él mismo atrajo a la sensibilidad moderna. Por esa vía, Eliot me acercó a Cernuda, quien realizó una trayectoria similar a la de él. (Valente, 1993:50).

Creo que la “singular estrategia de encuentro” es susceptible de aplicarse a la relación de Gil de Biedma y Valente con Eliot y creo también que los dos, como Eliot, inventan a sus predecesores (y en el caso de los dos poetas españoles al propio Eliot), no sólo en su poesía, sino sobre todo en sus reflexiones críticas que desembocan en el andamiaje de una tradición. Gil de Biedma y Valente van así hacia Eliot y el propósito de este trabajo es intentar detenerse en este “encuentro”, o, más precisamente, en las “huellas” textuales del “encuentro”. Huellas que acusan, por supuesto, numerosas intersecciones, ya que no sólo se puede hablar de una presencia eliotiana en nuestros poetas, sino de todo un entramado de afinidades entrecruzadas, heredadas, o coincidentes, por la línea meditativa, los metafísicos ingleses (a través de los cuales Valente- y antes Cernuda- se reencuentran con la propia tradición española), Baudelaire -si pensamos en Eliot y en Gil de Biedma-, la mística, en el caso de Eliot y Valente, para quienes san Juan de la Cruz es fundamental, etcétera. Desde esta perspectiva habrá que establecer y procurar analizar una serie de constelaciones de sentido que alberguen estas distintas y complejas ramificaciones (Shakespeare, los metafísicos ingleses-sobre todo John Donne, figura central para Eliot, Gil de Biedma y Valente-, san Juan de la Cruz, los románticos ingleses, Jules Laforgue y Tristán Corbière, Baudelaire, Mallarmé, Cernuda), con la atención siempre puesta en Eliot, por razones de acotación del trabajo.

Por lo que respecta a los poetas españoles, el nombre de Machado es importantísimo dentro de esa nómina, no sólo porque tanto Gil de Biedma como Valente lo reconocen como

⁸ Coincide en esta elección con Jaime Gil de Biedma.

maestro, sino también porque tienen muy presente su célebre definición de la poesía como palabra en el tiempo:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

En este sentido, los dos poetas siguen el ejemplo machadiano de “poner la lírica dentro del tiempo” (Machado, 1989:1170), su “ejercicio de una función esencial: poner la palabra en el tiempo” (*ibid.*, 1365).

Hay muchos motivos que me han hecho optar por este tema de estudio, por este ejercicio comparatista. Enumero algunos: la condición, tanto de Eliot como de Gil de Biedma y Valente, de poetas críticos, con sobresaliente capacidad analítica del hecho poético, atentos a los propios procedimientos de escritura; el diálogo, que los tres comparten, con la tradición, diálogo asumido en la práctica poética y en los ensayos; la importancia innegable de Eliot en la formación poética y crítica de los dos autores españoles; la comprobación de la existencia de múltiples huellas eliotianas en Gil de Biedma y en Valente, tanto en su poesía como en sus ensayos; las posibilidades de análisis que este enfoque comparatista podía, a mi juicio, ofrecer, especialmente por dibujar el “triángulo” Eliot-Gil de Biedma-Valente, ya que, si hay dos tesis recientes sobre Eliot y la tradición angloamericana en Gil de Biedma⁹, hasta la fecha no he encontrado un estudio específico y detallado sobre la presencia de Eliot en Valente, por lo menos en el ámbito español.¹⁰ Y, por supuesto, el placer de este ejercicio de comparatismo, de trazar mapas entrecruzados de escrituras y, sobre todo, de tocar poemas.

Hay que insistir en la condición de poetas críticos de los tres autores, que otorga especial significación no sólo a sus ensayos, sino también a su poesía. Según la clasificación de los diferentes tipos de crítico que lleva a cabo Eliot en “To Criticize the Critic”,

⁹ Eugenio Maqueda Cuenca, *La obra de J.Gil de Biedma a la luz de T.S.Eliot y el pensamiento literario anglosajón*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003 y la ya citada tesis de Andrew Walsh, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

¹⁰ Aunque hay que mencionar el artículo de Carlos Peinado Elliot, “La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little Gidding” y *El Fulgor*”, *Cauce. Revista de filología y su didáctica*, nº 26, 2003, págs. 349-390 y la comunicación de Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan “Ámbitos extremos para una experiencia radical: simbología toponímica en la poesía de T.S.Eliot y J.A.Valente”, *XVIII Congreso de AEDEAN (Alcalá de Henares, 15-17 diciembre 1994)*, ed. Ricardo J. Sola, Luis A. Lázaro y José A. Gurpegui, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997, pp.623-628.

representarían el cuarto tipo de crítico: “the critic whose criticism may be said to be a by-product of his creative activity. Particularly, the critic who is also a poet.”(Eliot, 1992:13). Cabe fijarse asimismo en la siguiente afirmación del mismo ensayo: “It is that in my earlier criticism, both in my general affirmations about poetry and in writing about authors who influenced me, I was implicitly defending the sort of poetry that I and my friends wrote.” (*ibíd.*, 16). La lectura de los trabajos teóricos de Gil de Biedma y Valente confirma, como tendremos ocasión de comprobar, la aplicabilidad y la validez de la confesión eliotiana. Confesión que tenía para el poeta angloamericano el carácter de una convicción que mantuvo siempre, la de que los mejores críticos eran los poetas. En una entrevista con Jean-Clarence Lambert, publicada por primera vez en *La Gazette des Lettres* el 9 de septiembre de 1946, Eliot declara: “Je pense que les meilleurs critiques sont les poètes. C’est l’idée qui a guidé les conférences que j’ai faites il y a longtemps déjà a Harvard. Il est indispensable pour un poète d’être critique. Déjà devant sa propre oeuvre, il doit se mettre à la place du lecteur.” (Eliot, cit.por Lambert, 1991:64).

Las huellas eliotianas en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, manifiestas tanto en su poesía como en sus reflexiones sobre la poesía, se considerarán siguiendo básicamente un ejercicio de comparatismo textual, en el que se cotejarán los propios poemas, las palabras de los poetas españoles (ensayos, entrevistas) y los estudios críticos que han venido apuntando la filiación. En este sentido, intentaré dibujar e insertar en la trama del trabajo una cartografía del estado de la cuestión, que justifique la elección del tema y sirva a la vez como base para su inicio.

Es bien sabido que tanto Gil de Biedma como Valente tuvieron un contacto temprano con la tradición anglosajona, contacto reforzado por sus estancias en Oxford, en 1953 (Gil de Biedma) y de 1955 a 1958 (Valente). En *El pie de la letra. Ensayos completos* el autor habla de “la admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí” (Gil de Biedma, 1994:345). Como se ha apuntado antes, el rol mediador de Cernuda en la asimilación de esta tradición fue asimismo fundamental. En este sentido, y concretamente en el caso de Eliot, Fernando Ortiz escribe en su artículo “T.S.Eliot en Cernuda”: “Con *Las Nubes*, libro terminado de redactar en 1940, se inicia la etapa de madurez de la poesía de Cernuda, en la que es fácilmente perceptible la huella de la poesía inglesa en general y de la de T.S.Eliot en particular.” (Ortiz, 1985:95). Incide también Ortiz en un rasgo fundamental común a ambos poetas: “la obra de Cernuda es, como la de Eliot, una lenta reconquista de la herencia europea.” (*ibídem*).

Según explica Shirley Mangini González en su libro *Gil de Biedma*, el interés del poeta barcelonés por Cernuda se da “entre otras cosas, porque reconoce en él una común anglofilia poética que deja huellas en su obra.” (Mangini González, 1992:61). Remite Shirley Mangini a las propias palabras del autor de *Las personas del verbo* que, en la entrevista con Federico Campbell, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, había declarado sobre Cernuda: “me interesaba porque hacía en la poesía española algo que a mí me había gustado en la inglesa.” (Gil de Biedma, 2002:38). Para ilustrar la afinidad especial de Gil de Biedma por la literatura inglesa – y las razones de esta admiración- sirvan de ejemplo las siguientes palabras de *Retrato del artista en 1956*:

 Mi especial amistad con la literatura inglesa, incluso al nivel de las medianías.

 Creo que la burguesía intelectual inglesa es, en materia de sentimientos, la más culta del mundo.

 La sensibilidad para captar el reflejo social instintivo, las actitudes sociales en la relación personal. Siempre que pienso en la literatura inglesa me acuerdo del título de un ensayo de Spender: *Personal Relations and Public Powers*.

 Aún hoy en día, la literatura inglesa expresamente se produce en función de un contexto social definido –*the educated middle classes*-, sea para afirmarlo, modificarlo o condenarlo. De ahí su infalible justeza en el tono, que también tuvo la prosa francesa en el XVIII: la relación que se establece con el lector es a la vez íntima y social.

 Valoración de la honestidad intelectual por encima de la inteligencia. Humor, ironía.

 Capacidad para distinguir entre grandes libros y buenos libros y para apreciar propiamente unos y otros.

 La mentalidad de los ingleses no es literal, a diferencia de franceses y españoles, que lo toman todo al pie de la letra. (Gil de Biedma, 1991:144).

Recordemos en este sentido la última estrofa del poema “*Trompe l’oeil*” de *Moralidades*:

 Las lecciones de cosas siempre han sido románticas

 -posiblemente porque interpretamos

 los detalles al pie de la letra

 y el conjunto en sentido figurado.

La estancia entre enero y julio del 1953 es descrita por Mangini como una “época de intensa influencia eliotiana” (Mangini González, 1992:203).¹¹ Por la cronología que ofrece la estudiosa al final de su libro (*ibidem*)¹², sabemos que en 1952 Gil de Biedma lee *La realidad y el deseo* de Cernuda y los *Cuatro cuartetos* traducidos por Vicente Gaos y que en 1953 lee la segunda edición de *La realidad y el deseo* y, directamente en inglés, los siguientes títulos de Eliot: *Four Quartets*, *The Waste Land*, *Selected Prose*¹³ y *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Igualmente menciona Shirley Mangini *World within World* y poemas de Stephen Spender, *Collected Shorter Poems 1944* de Auden y *The Faber Book of Modern Verse* (edición de 1936) como lecturas que acompañaron a Gil de Biedma en su estancia en Oxford. Sabemos que este mismo año lee también *Selected Essays*, éste último tanto en la versión original como en la traducción argentina de Sara Rubinstein, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, publicada en 1944 en la editorial Emecé de Buenos Aires. En 1954 comienza la traducción de *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, que se publica en 1955 en la editorial Seix Baral¹⁴. Asimismo en 1955 lee *Axel's Castle* y *To the Findland Station* de Edmund Wilson, en 1956 *Seven types of ambiguity* de William Empson y *Form in Modern Poetry* de Herbert Read¹⁵ y, en 1957, *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum; *Axel's Castle* y *The Poetry of Experience* serán dos textos importantísimos en su formación como poeta y sobre todo como crítico. En 1958 entre sus lecturas está *Making, Knowing and Judging* de Auden, del que lee también en 1973 *Forewords and Afterwords*. Según apunta Manuel Bares en su artículo “Gil de Biedma. Palabras de familia” del número que *Olvidos de Granada* dedicó al poeta barcelonés, para Gil de Biedma “T.S.Eliot y W.H. Auden son –él lo ha manifestado a menudo- los poetas que más le han influido, y la teoría expuesta en *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, ha resultado fundamental en su obra.” (Bares, 1984:56). Asimismo, James Nolan, en su antología del autor catalán, *Longing. Selected Poems*, afirma que “Eliot and Auden especially are echoed in his poetry in the soft-spoken conversational voice, the recycling of foreign sources and the undermining of old poetic

¹¹ También Miguel Dalmau, en su biografía *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, escribe sobre la estancia inglesa: “A lo largo de aquellos meses el poeta padece una intensa fiebre eliotiana que le convierte, según propia confesión, en un «eliotiano furioso».” (Dalmau, 2004:118). Igualmente ofrece Dalmau algunos datos sobre las lecturas de 1953 de Gil de Biedma, coincidentes con los de la cronología de Mangini.

¹² No hay que olvidar que el estudio es de 1977 y que la primera edición del libro se publicó en 1980, contando la autora a la hora de elaborar la cronología con la colaboración del propio poeta. Los datos que ofrezco en todo el párrafo -menos la referencia a la lectura de *Selected Essays* en versión original y de la traducción de Rubinstein- son deudores de dicha cronología.

¹³ Se trata, creo, de la edición de 1953 de John Hayward.

¹⁴ El hecho de que Gil de Biedma tradujera a Eliot y a Isherwood –su traducción de *Adiós a Berlín* se publicaron en 1967 en Seix Barral- subraya una vez más sus afinidades con la literatura inglesa. Asimismo, en 1983 se publicó su traducción, realizada en colaboración con Carlos Barral, de *La vida de Eduardo II de Inglaterra*.

¹⁵ Libro que volverá a leer en 1973 (cfr. Mangini González, 1992:220).

retorics” (Nolan, 1993: xi). Eliot es mencionado también como presencia fundamental por María Nieves Alonso y Mario Rodríguez en su libro *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y Jaime Gil de Biedma*, donde escriben que Gil de Biedma “hace de T.S. Eliot, Auden, Wordsworth, Pound, Baudelaire, Mallarmé y los clásicos latinos (en especial Catulo) voces preferidas de sus textos de esmerada perfección formal y extremado rigor léxico.” (Alonso, Rodríguez, 1995:90). Andrew Walsh apunta a su vez que “A nuestro juicio, la de Eliot es la presencia angloamericana hegemónica en la obra del poeta barcelonés [...]” (Walsh, 2004:189). En el número-homenaje de la revista *Renacimiento* de 1991 Juan Lamillar avanza:

Sabida es, gracias precisamente a las cartas, al diario, a las numerosas entrevistas, a su labor como ensayista y traductor, a su obra poética, la admiración que Gil de Biedma sentía por la tradición lírica y crítica de Inglaterra: los tan citados Eliot, Auden, el William Empson de *Siete tipos de ambigüedad...* (Lamillar, 1991).

En la ya aludida entrevista a Federico Campbell, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, el poeta barcelonés declaraba, contestando a la pregunta de Campbell:

-¿Qué críticos, o qué poetas reflexionando sobre la poesía, han participado en su formación como poeta?

-Uno puede aprender a escribir poemas; aprender, por ejemplo, cómo se estructura un poema, cómo crear un clímax, o un efecto descendente. En este sentido, los trabajos de Dámaso Alonso y de Carlos Bousoño me enseñaron bastante, cuando ya tenía 21 y 22 años. Después, me han influido otros críticos que no se preocupan tanto por la estilística como por lo que el poema hace o pretende hacer, o bien reparan en si valía la pena expresar en ese tono lo que el poema expresa, o si el tono está equivocado, o no, respecto a lo que el poeta quería expresar. Podría citar a T.S.Eliot, los escritos críticos de Auden, que leí ya muy tarde, a William Empson, autor de *Siete tipos de ambigüedad*. En general, citaría al corpus de crítica poética inglesa que va desde Mathiew Arnold hasta Auden. (Gil de Biedma, 2002:32)

En 1982, en una entrevista con Gracia Rodríguez, titulada “El oficio de escribir” y publicada en el número-homenaje 32 de *Quimera*, a la pregunta “-¿Qué representó para tu poesía entrar en contacto con el mundo de la cultura anglosajona?”, Gil de Biedma responde: “-Mi poesía. Quien me lea verá que algunos de mis poemas no hubieran podido ser escritos, o ser como son, sin la lectura de ciertos poemas ingleses.”(Gil de Biedma, 1982:49). Y, unas páginas después, leemos:

-Como dato anecdótico, me gustaría que me hablaras un poco de lo que te ha gustado a ti en literatura.

-**La Cartuja de Parma; The waste land, Four quartets**, ambos de Eliot. Muchos poemas del **Cántico**¹⁶ de Guillén, algunos de Auden... Es imposible hacer la lista ahora. (*ibid.*, 51)

En la entrevista a E. Sylvester, “Con Jaime Gil de Biedma: El lenguaje de la poesía y de la conversación”¹⁷, el poeta subraya varias veces haber experimentado “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” (Gil de Biedma, 2002:113). A la pregunta “-Usted ha señalado una influencia decisiva de la poesía inglesa en su obra. ¿A qué sector de la poesía inglesa se refiere?” (Sylvester, 2002:118), contesta:

-Yo he leído bastante poesía inglesa y son unas constantes de la tradición poética inglesa las que me han influido. Si tuviera que dar un nombre, yo diría que Eliot y, a través de él, mencionaría a los metafísicos. Y luego, alguien que me ha influido más que Eliot, porque me llegó cuando ya estaba más formado, es decir, cuando podía aprender más, es Auden. Éste es quizás el poeta inglés cuya influencia es más fácilmente advertible en mi poesía. (Gil de Biedma, 2002:118-119).

Ahora bien, la impronta eliotiana en Gil de Biedma y Valente se justifica también a la luz de una época de extraordinaria apertura a la literatura extranjera por parte de los poetas del 50, que buscaban a la vez modelos en lo mejor de la tradición española y de la producción foránea. Cabe insistir en que Carlos Barral y Claudio Rodríguez manifestaron asimismo mucho interés por la obra de Eliot. En la “Introducción. La edificación de una verdad” a su edición del *Diario de «Metropolitano»* de Barral, Luis García Montero, después de recordar que Eliot es uno de los autores citados con más frecuencia en las páginas de la revista *Laye*, debido al europeísmo cultural de los colaboradores de *Laye* y a sus concepciones del proceso creativo como elaboración (cfr. García Montero, 1997:26), incide en la presencia del autor angloamericano en *Metropolitano* y apunta precisamente el tiempo como constelación básica de sentido en esta presencia:

¹⁶ En negrita en original.

¹⁷ *La Prensa*, Buenos Aires, 22.07.1979. Se cita, como casi todas las entrevistas, por Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*, Barcelona, El Aleph, 2002.

La tensión del libro se apoya en un concepto circular del tiempo, tomado de Eliot. Si la ciudad irreal, un decorado de calles arruinadas por el que fluye la multitud, evoca las imágenes de *La tierra baldía*, el tiempo circular, en el que se abrazan y se oponen el pasado, el futuro y el presente, recuerda los versos iniciales de los *Cuatro Cuartetos*: «El presente lo mismo que el pasado,/ tal vez estén presentes en el tiempo futuro,/ y el futuro incluido en el pasado».(*ibid.*,33).

La impronta de Eliot se hace patente desde el primer poema de *Metropolitano*, “Un lugar desafecto”. La cita, “*Here is a place of disaffection*”, tomada de “Burnt Norton”, el primero de los *Cuatro cuartetos*, es una pista sintomática en este sentido. Asimismo, el verso “cometemos un círculo que dura” remite enseguida a Eliot y a su concepto circular del tiempo, al que aludía Luis García Montero. De hecho, hay varias posibles huellas eliotianas tanto en *Metropolitano* – aparte de “Un lugar desafecto”, el poema “Entre tiempos” tiene una cita de “East Coker”, *Or as, when an underground train, in the tube, stops too long between stations...*- como en *Diecinueve figuras de mi historia civil*, *Usuras* y *Extravíos*. No es éste el lugar para detenerse en el análisis de estas huellas; sin embargo, ya que descubro cada vez más ecos de Eliot en algunos poemas de Barral –“Primer amor” por ejemplo es totalmente eliotiano, como tendremos ocasión de comprobar-, ecos articulados básicamente en torno a la meditación sobre el tiempo, volveré a lo largo del trabajo a los versos de Barral.

En cuanto a Claudio Rodríguez, sabemos que tradujo toda la poesía de Eliot, excepto *Four Quartets*¹⁸, aunque publicó sólo la traducción de seis poemas de Eliot: “*La Figlia Che Piange*”¹⁹, la primera y la cuarta parte de “Tierra yerma”²⁰, es decir, “El entierro de los muertos” y “Muerte por agua”, “Un canto a Simeón”, “El cultivo de los árboles de Navidad” y “El viaje de los magos”. Clara Miranda me envió con muchísima amabilidad las fotocopias de estos poemas, acompañadas por una carta en la que me explicaba que el resto de traducciones que hizo Claudio Rodríguez de Eliot está sin publicar: “Tenía que revisar y no encontraba tiempo. Estos poemas por diferentes motivos se publicaron primero en el periódico *ABC Cultural* del año 1988 y más tarde en el Boletín de la Fundación Federico García Lorca en el año 2000.” Clara Miranda me envió también la fotocopia de unos comentarios que hizo el

¹⁸ “Hace unos años traduje las poesías completas de T.S. Eliot (salvo *Four Quartets*).”, afirma con ocasión de la publicación de su traducción de seis poemas de Eliot en el *ABC* de 1988 (Rodríguez, 2004:100).

¹⁹ A modo de curiosidad, Harold Bloom, cuya antipatía por Eliot es bien conocida, seleccionó este poema, junto a “The Love Song of Alfred J. Prufrock”, “Preludes” y “The Waste Land” para su antología *The Best Poems of the English Language. From Chaucer through Frost*, New York, Harper Collins, 2004. En la presentación que acompaña la selección, afirma Bloom con sorna que Eliot, en contra de su voluntad, era un poeta romántico atrasado (cfr. Bloom, 2004:897).

²⁰ Así tradujo Claudio Rodríguez *The Waste Land*.

poeta con motivo de la traducción. Reproduzco sus palabras en totalidad, ya que, aunque Claudio Rodríguez afirme que se acercó a Eliot desde la divergencia, el hecho de que haya traducido casi toda su poesía indica una personal significación que le otorgaba al autor angloamericano:

Hace unos años traduje las poesías completas de T.S.Eliot (salvo *Four Quartets*). Circunstancias que ahora no vienen a cuento recordar hicieron que las versiones quedaran hasta hoy inéditas. Pero sí recuerdo que el acicate que me movió a la traducción no era mi afinidad hacia su obra poética, sino todo lo contrario: el de mi divergencia, no lejanía, que aún existe, hacia su entidad. Ejercicio o disciplina que ampliaron y cambiaron la órbita de mi conocimiento del lenguaje y de mi experiencia vital. Y no tan sólo por la esencial polisemia y ambigüedad del léxico, sino por lo que el mismo Eliot escribe acerca de Shakespeare: «Las combinaciones de las palabras ofrecen perpetua novedad, amplían el sentido que las palabras tienen separadamente»; algo distinto, aunque afín a la sintaxis, los desplazamientos, alteraciones rítmicas, etcétera. Aspiré a realizar el consejo de Fray Luis de León de no limitar mis palabras «a su propio sentido y parecer que los que leyesen la traducción puedan entender toda la variedad de sentido a que da ocasión el original». Ahora que releo estas traducciones creo que he invadido demasiado con mis hábitos lingüísticos castellanos, sobre todo en el aspecto métrico, el estilo del autor, pensando más que nada en la fluidez de la lectura. En fin, sirvan como acompañamiento al gran poeta, a la poesía imperecedera. (Rodríguez, 2004:100).

Llama la atención que Claudio Rodríguez hable de la traducción de Eliot como “ejercicio o disciplina” de íntimo trabajo con las palabras. Más adelante haré una alusión a una conferencia de Ricardo Piglia, en la que explica que, a su juicio, la diferencia entre los críticos que no son escritores y los escritores críticos estriba en que los primeros aplican un saber al texto y los últimos lo extraen. Creo que, en este caso, podemos decir que un poeta, a la hora de traducir, se fijará en la propia urdimbre del poema, para mirar cómo está hecho. De ahí tal vez las reflexiones de Claudio Rodríguez sobre su traducción de Eliot.

Vemos así que el autor angloamericano es un referente constante y significativo para el grupo poético de los cincuenta. Por eso, aunque voy a centrarme en Valente y Gil de Biedma, los nombres de Barral y Rodríguez son importantes, ya que ciertos versos del primero y algunas reflexiones del segundo manifiestan, desde mi punto de vista, posibles improntas eliotianas, susceptibles de completar la aportación de los dos poetas españoles analizados.

Además, hay que subrayar un rasgo importantísimo de estos poetas: su faceta de traductores y, en concreto, de traductores de literatura angloamericana. Tanto Claudio Rodríguez como Gil de Biedma traducen a Eliot; Gil de Biedma, aparte de la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* supervisará también la versión catalana de Alex Susanna *Quatre Quartets*. El poeta barcelonés traduce además la novela *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood y, junto con Carlos Barral, el drama de Christopher Marlowe, *La vida de Eduardo II de Inglaterra*. Por su parte, Valente traduce en su *Cuaderno de versiones* (1953-1999) poemas de John Donne, John Keats, Gerald Manley Hopkins y Dylan Thomas²¹ y el texto “Sobre poesía y traducción” de W.H.Auden.

Volviendo a los poetas que aquí nos ocupan y a su afán por aunar tradición propia y foránea, Eva Valcárcel, en su artículo “Poesía y cuerpo como forma de conocimiento. Los ejemplos de Valente y Gil de Biedma: *El verbo hecho carne de tango*”, apunta que a Gil de Biedma y a Valente “los unía también una devoción confesada por la obra de los poetas ingleses y, dentro del marco poético español, la valoración especial por la poesía de Cernuda.” (Valcárcel, 1993:135).

Como señala Andrew Walsh,

La anglofilia literaria de Jaime Gil de Biedma no se produjo de forma casual o aislada, sino que vino a integrarse dentro de una tendencia muy significativa de una gran parte de su generación poética: el interés especial por la literatura foránea, una elección forjada por las circunstancias históricas en una juventud que vivió una separación brutal de sus predecesores poéticos de la cultura republicana del 27, y a menudo consolidada en estancias académicas y profesionales en el extranjero, como en el caso de Gil de Biedma, quien estuvo como estudiante en Oxford en 1953, para completar su formación en materia económica. Su estancia oxoniense fue una época de *intenso eliotismo* según confesaría a Shirley Mangini (Mangini, 1979:203) que después sería narrada en un poema titulado “Ampliación de estudios” [...] (Walsh, 2004:17).

La revista *Laye* (que a partir de su segunda etapa²² otorgó un amplio espacio a las traducciones –de Eliot, por ejemplo- y los estudios sobre autores europeos de primera fila), el magisterio y la amistad de figuras como Vicente Aleixandre o José María Castellet, la lectura asidua de las mejores revistas europeas del momento (*Europe, La nouvelle critique, Les temps modernes*), y, por supuesto, los contactos e intercambios que propició la actividad editorial de

²¹ Esta traducción en colaboración con W.Gordon Chapman.

²² Febrero de 1951 (cfr. Riera, 1988:131).

Carlos Barral, aparte de la fundamental faceta de traductores de muchos de los poetas del 50 (entre los que Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente ocupan un lugar especial), atestiguan una apertura extraordinaria hacia la literatura extranjera, complementada por la voluntad de recuperar lo mejor de la tradición española.

Podemos hablar así de un marco biográfico que proporcionó, tanto en el caso de Gil de Biedma²³ como en el de Valente²⁴, el contacto temprano y directo con la literatura angloamericana y concretamente con la obra de Eliot, marco que abarcaría tanto las estancias de Gil de Biedma y Valente en Oxford como el clima de profundo interés por esta literatura que había entre sus compañeros poetas, entre los cuales destaca Gabriel Ferrater, cuyo magisterio, sobre todo para Gil de Biedma, es determinante. En este sentido explica Carme Riera, en *Los partidarios de la felicidad*:

Ferrater conecta además a Gil de Biedma, también a Carlos Barral e indirectamente a Goytisolo con la literatura anglosajona y, sobre todo, con la lírica y la crítica de Eliot y Auden, de los que Gil de Biedma es deudor tal y como manifiesta en los textos en los que define su poética, especialmente en «Poesía y comunicación», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1955.” (Riera, 2000: 24-25).

Una de las reflexiones más interesantes acerca del papel de Eliot en Gil de Biedma se encuentra, a mi juicio, en *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma* de la profesora argentina Marcela Romano²⁵. Después de apuntar “la presencia de voces como Auden, Eliot, Villon, Wordsworth” (Romano, 2003:150), Mallarmé y Baudelaire en el autor barcelonés, la estudiosa explica:

En el trazado de esta genealogía de precursores, pares, «compañeros de viaje» también ellos, sobresale, por encima de todas, la voz de T.S.Eliot. Al margen del «tono» del primer Eliot que modulan muchos de sus poemas, son frecuentes las citas, explicitadas o no como tales, de los mismos textos eliotianos. Resulta indudable, finalmente, que la vigilante conciencia de poeta-crítico que dominó la vida intelectual del angloamericano ha penetrado

²³ Véase al respecto también el libro de Dalmau, sobre todo las páginas dedicadas a la estancia inglesa (50-53), donde el biógrafo incide en la extremada importancia que tuvo para Gil de Biedma el inglés, “que en algunos aspectos será su segunda patria” (Dalmau, 2004:51) y las agrupadas bajo el epígrafe “Descubriendo a Mr.Eliot” (117-119).

²⁴ Hay que subrayar que Claudio Rodríguez trabajó también como lector de español en Cambridge en 1957.

²⁵ Mar del Plata, Editorial Martín, 2003. La misma estudiosa dedicó un libro a José Ángel Valente, *Imaginarios re(des)encontrados: Poéticas de José Ángel Valente* (Mar del Plata, Editorial Martín, 2002), libro en el que, como veremos más adelante, se recalca asimismo la presencia eliotiana en Valente (cfr. Romano, 2002:118).

con su ideario poético el imaginario teórico y reflexivo de Jaime Gil acerca de sus ideas sobre el hacer poético, la concepción del poema, la tradición, etc. (Romano, 2003:151-152).

Shirley Mangini González señala que “la influencia de la literatura inglesa es manifiesta en la obra poética de Jaime Gil de Biedma” (Mangini González, 1992:67) y localiza una parte importante de dicha influencia -dentro de la cual Eliot ocupa un lugar fundamental- precisamente en el tono:

Hay en él, asimismo, una concepción del tono que sugiere lecturas de Robert Langbaum, Eliot, Auden y Cummings, muy preocupados todos y conscientes de la importancia de ese aspecto fundamental de la expresión poética. El efecto que esas lecturas produjo en Gil de Biedma representa uno de los factores que más le caracteriza y diferencia en el panorama general de la literatura española contemporánea; -de ellas procede su habilidad para acertar con el tono justo, para dar al personaje de sus monólogos dramáticos una convicción y universalidad semejante a la que puede verse, por ejemplo, en el “Prufrock” de T.S.Eliot [...] Eliot, a quien Gil de Biedma estudió y de quien tradujo el libro *Función de la poesía y función de la crítica*, ha tenido que ejercer, lógicamente, una profunda influencia en su obra. (*ibid.* 67-68).

En cuanto a la presencia de Eliot en José Ángel Valente, se trata de una constante señalada con frecuencia por la crítica, pero que no ha hecho todavía que yo sepa el objeto de un análisis sistemático. No he encontrado artículos, libros o tesis dedicadas específicamente a esta presencia²⁶ (lo cual por supuesto no quiere decir que no los haya, pero yo no he podido localizarlos en mi investigación). De ahí también el posible desajuste que habrá en esta tesis entre el eje de comparación Eliot-Jaime Gil de Biedma, apoyado, aparte de en intuiciones y lecturas personales, en varias aportaciones críticas, y el eje Eliot-Valente, que desarrollaré sobre todo a partir de estas intuiciones y lecturas.

Entre los críticos que han señalado la importancia de Eliot para José Ángel Valente está Dionisio Cañas, que, en su libro *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)* afirma sobre el autor gallego: “Obviamente tentado por la poesía de corte intelectual, pone sus ojos en T.S.Eliot, Mallarmé, Valéry, Jorge Guillén, Octavio Paz.” (Cañas, 1984:142). Por su parte, Carlos Peinado Elliot señala que “la influencia de este autor [Eliot] permanece constante en la obra de Valente (acentuada por la figura de Luis Cernuda) ligada a tres núcleos esenciales de su obra: la unión de pensamiento y poesía,

²⁶ Excepto, de alguna manera, los textos ya mencionados de Peinado Elliot y Rodríguez Guerrero- Strachan.

los conceptos de experiencia poética y revelación, la recuperación de la tradición.” (Peinado Elliot, 2003: 352). Otra estudiosa, Ellen Engelson Marson, comenta en el mismo sentido:

Los artículos tempranos de Valente indican un conocimiento profundamente crítico de las obras de escritores como Rimbaud, Mallarmé, W.H.Auden, Allen Tate (figura principal del movimiento denominado “new criticism”), Bertold Brecht y T.S. Eliot, siendo la influencia de éste tal vez la más evidente. (Engelson Marson, 1978:75).

Si Eliot es fundamental para Gil de Biedma, por lo que respecta a Valente, a quien Ellen Engelson Marson considera un “escritor inscrito en la tradición de T.S.Eliot” (*ibíd.*,228 y Engelson Marson, 1994:58,116), si nos atenemos a sus propias palabras ya citadas de la conversación con Danubio Torres Fierro – conversación en la que afirma también que la experiencia de Oxford fue decisiva en su formación como poeta (cfr.Valente, 1993:50)- no cabe duda de la importancia del autor angloamericano en su práctica poética y crítica. Me gustaría insistir en las precisiones que hace acerca del papel de sus lecturas de Eliot:

Leo intensamente²⁷ a Eliot en poesía y en prosa y el ensayista me lleva de la mano a la poesía metafísica, que él mismo atrajo a la sensibilidad moderna. Por esa vía, Eliot me acercó a Cernuda, quien realizó una trayectoria similar a la de él. (*ibídem*).

Creo que estas palabras son fundamentales no sólo para apoyar la tesis de la presencia eliotiana en Valente, sino para ilustrar el trayecto de encuentros iniciado por esta presencia en el poeta gallego. Es Eliot el que lo conduce al descubrimiento de los metafísicos ingleses, especialmente de John Donne, a quien había introducido en el canon a través de su famoso ensayo “The Metaphysical Poets”, y también el que lo acerca a Cernuda -precursor de su propia tradición- y lo hace ver las similitudes entre los dos en cuanto a la recuperación de una línea meditativa. En este sentido, Jorge Rodríguez Padrón afirma que

[...] a través de Luis Cernuda, José Ángel Valente y sus coetáneos enlazan con la línea poética de lo reflexivo, de lo interior, de la memoria, mantenida como singular continuidad en la poesía inglesa, desde los metafísicos del siglo XVII hasta sus más destacados contemporáneos. (Rodríguez Padrón, 1994:270).

²⁷La intensidad caracteriza sendos acercamientos de Gil de Biedma y Valente a la obra de Eliot y es un síntoma a tener en cuenta, en cuanto remite a una lectura atenta y apasionada. Para apoyar las palabras de Valente, pueden consultarse también los artículos publicados en *Índice de artes y letras* “Poesía y drama. A propósito de T.S.Eliot” (1953) y “Oxford, 1956” (1956).

En esta “estrategia de encuentro”, por usar una vez más las palabras que me parecen acertadísimas de Julián Jiménez Heffernan, el “rescate” que hizo Eliot de los poetas metafísicos, sobre todo de John Donne, juega un rol primordial. Dicho rescate pasa también por Cernuda y llega a Gil de Biedma y a Valente como una herencia que ellos asumen e insertan en la construcción de su propia tradición, en la que ya he aludido a la importancia decisiva de otras figuras como Antonio Machado.

Y es precisamente Machado con su célebre definición de la poesía como “palabra en el tiempo” uno de los referentes más a tener en cuenta para lo que voy a llamar, tomando prestado el término de Marcela Romano (2003:145), la “propuesta poética «temporalista»”²⁸ de Gil de Biedma y Valente. Llegamos así a la necesaria justificación del título de la tesis. ¿Por qué la escritura del tiempo? ¿Por qué la elección de desplegar el doble ejercicio comparatístico Eliot-Gil de Biedma y Eliot-Valente en torno al núcleo de significación del tiempo, entendido justamente en su construcción, en su escritura?

Como veremos en el primer capítulo, el tiempo es una constante eliotiana fundamental. Basta una lectura de su poesía para confirmarlo y hay toda una bibliografía crítica al respecto. “Eliot was obsessed with time”, escribe Stephen Spender (1975:9). Anju Dhadda Misra, en su libro *T.S.Eliot poetry and theory: time and creativity* sitúa su angustia temporal en el contexto del modernismo literario de las primeras décadas del siglo XX y la define como uno de los parámetros que caracterizan la Modernidad:

This anxiety resulting from ephemerality, this evanescence of time, of the moment, has been a cause of poetic *angst* from antiquity to the present day, in all languages[...] But this *angst* has taken on peculiar proportions in the twentieth century. No man has felt more oppressed by the ephemerality of time as the modern man. The reason for this *angst* lies naturally in Einstein’s theory, which robbed *Time* and *space* of whatever little permanence they had. This *angst* for time has been a peculiar feature of twentieth century writing, especially modernist writing, and is one of the parameters that define modernity. (Misra, 2002:173).

En el panorama poético español de posguerra el tiempo se presenta también como constante crucial. Así lo señala José Olivio Jiménez en *Cinco poetas del tiempo. Vicente*

²⁸ Marcela Romano, que relaciona con la “palabra en el tiempo” machadiana la meditación sobre el tiempo tanto de Gil de Biedma como de Valente (2002 y 2003), se refiere con esta expresión específicamente a Gil de Biedma; sin embargo, considerando sus reflexiones de *Imaginarios re(des)encontrados Poéticas de José Ángel Valente* en torno a la temporalidad en el poeta gallego, creo que la expresión se puede extender perfectamente a Valente.

Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines: “Una rápida ojeada sobre la poesía española actual arroja, de inmediato, esta sencilla y palmaria conclusión: el tiempo es el gran *tema*, el tema central y orgánico de esa poesía.” (Jiménez, 1972:13); unas páginas más adelante, reitera: “el tiempo parece ser el centro de cohesión o uniformidad de toda la poesía actual” (*ibid.*, 32). Se refiere después José Olivio Jiménez específicamente a Valente, incluyéndolo dentro del grupo de poetas

[...] que, aupándose sobre las circunstancias del propio vivir, que es el solo haber de que disponen, desembocan, no obstante, en una *meditación inquisitiva de valor más objetivo y universal sobre los enigmas de la realidad (material y moral) y de la acción del tiempo en ella*. Estos poetas se obligan, en consecuencia, a un equilibrio entre emoción y reflexión.²⁹ [...] esa nerviosa tensión, raíz de tan hermosa poesía, entre emoción personal y elevación trascendente que arrojan ciertas parcelas de la obra de José Gaos y José Angel Valente, entre otros. (Jiménez, 1972: 36,37)³⁰.

Creo que tanto en Gil de Biedma como en Valente –herederos en este sentido de Machado- la meditación sobre el tiempo presenta huellas eliotianas y ocupa un lugar central, no sólo en sus poemas, sino también en sus reflexiones, ya que la invención de una tradición supone igualmente una escritura del tiempo, una articulación y justificación del “yo” crítico (y nada hay más temporal que el yo, sea éste un constructo poético o crítico) en relación a los precursores que lo han erigido. Hay que tener presente en todo momento que estamos ante dos poetas-críticos, cuyos ensayos no se pueden desvincular de su faceta poética, no porque necesariamente la expliquen, sino sobre todo porque en la propia arquitectura textual de una reflexión crítica llevada a cabo por un poeta- en este caso por dos poetas que convocan a todo un entramado dialógico de voces y toman a otro poeta-crítico como referente fundamental- se observan indicios esclarecedores acerca de sus opciones poéticas, de la poesía que escriben y especialmente de la que quieren escribir. Dos poetas con este perfil, entonces, escogen como maestro a un ilustre precursor, perteneciente a otra tradición; esta elección les sirve, entre

²⁹ Las similitudes con “The Metaphysical Poets” de Eliot son evidentes.

³⁰ El texto que sirve de introducción a *Cinco poetas del tiempo* fue escrito en 1963. De ahí que a Jaime Gil de Biedma (que hasta entonces había publicado *Versos a Carlos Barral* en 1952, *Según sentencia del tiempo* en 1953 y *Compañeros de viaje* en 1959) se le considere dentro del grupo de “aquellos poetas que, prescindiendo de sus personalísimos problemas, han puesto el objetivo de su atención lírica en *las concretas realizaciones históricas del tiempo que les ha tocado vivir*” (Jiménez, 1972:37), junto a “Gabriel Celaya, el segundo Otero, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Angela Figuera, Gloria Fuertes, Ángel González” (Jiménez, 1972:38).

otras cosas, para fijar puntos de encuentro con la suya³¹, para incorporar la literatura foránea y defender esta incorporación y les alienta en el intento no sólo de dibujar un mapa de afinidades, sino también de demostrar la importancia del ejercicio crítico para la práctica poética.

Haciendo un paréntesis, quisiera aludir a una conferencia de Ricardo Piglia que escuché el 5 de abril 2005 en Barcelona y cuyo tema era la crítica de los escritores. Decía Piglia que “habitualmente, los escritores tienden a ser muy pedagógicos”³², que tienen “esa tentación de manual, muy presente en los escritores que quieren escribir crítica”, tentación motivada por “la utilidad de la intervención”. Añadía que “escribir ficción cambia el modo de leer” y avanzaba que “habitualmente los críticos aplican un saber (marxista, psicoanalista, estructuralista, etc...), mientras que los escritores extraen un saber.” Esta distinción entre aplicar y extraer me parece muy esclarecedora en cuanto que subraya la peculiaridad del quehacer crítico del escritor, peculiaridad que Piglia resumía así: “el escritor se pregunta más cómo está hecho un libro y luego qué significa”, ya que está preocupado por “la hechura misma del texto”.

He hecho este paréntesis porque pienso que las observaciones de Piglia son susceptibles de trasladarse a nuestro tema. La articulación de las reflexiones teóricas de los dos poetas españoles desemboca, al igual que el corpus ensayístico del maestro angloamericano, en la construcción de un canon, en la invención de una tradición. En este sentido podemos hablar de estrategias de intervención en la configuración de ciertos criterios de valoración o canonización. La faceta del crítico se considera de gran ayuda para la formación del poeta, y al respecto tanto Jaime Gil de Biedma como José Ángel Valente siguen el ejemplo del maestro. Como apreciaba Frank Kermode, en su contribución al número-homenaje a T.S.Eliot, *T.S.Eliot. The Man and his Work*, que Allan Tate editó en 1967, “Eliot [...] sees criticism as a means apt to improve his own craftsmanship as a poet.” (Kermode, 1967:276). Asimismo, es inevitable reconocer, en la misma arquitectura de los ensayos de los tres, el intento de extraer un saber del que hablaba Piglia. Es decir, detrás del crítico vemos asomarse al poeta que busca en su ejercicio crítico una posible aportación a su práctica

³¹ En este dirección, quisiera referirme a unas observaciones de Jiménez Heffernan que advierte acerca de la excesiva atención que se ha prestado, en el caso de Valente, a sus conexiones con la tradición foránea en comparación con el “aislamiento” al que se le ha situado en relación con sus precursores españoles: “[...] creo que sus críticos han provocado, en sus lecturas, un aislamiento intolerable de Valente con respecto a sus precursores reales: San Juan, Quevedo, Góngora, Juan Ramón, Machado, Unamuno, Cernuda y Lorca.” (Jiménez Heffernan, 2000:14).

³² Cito por los apuntes que tomé en aquella ocasión, apuntes que incluyen algunas citas literales.

poética. Recordemos las afirmaciones de Eliot en la entrevista antes citada a Jean-Clarence Lambert. José Ángel Valente, en una entrevista a Martín Arancibia, declara: “[...] he intentado llevar al ensayo la tensión de la escritura poética, sin mengua de la precisión que el ensayo ha de tener.”(Valente, 1984:84). En cuanto a Gil de Biedma, las palabras de la “Nota preliminar” a su recopilación de ensayos *El pie de la letra* son muy ilustrativas:

Ahí [...] me duele la más estricta limitación de estos trabajos míos. A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y lo que no quería hacer. [...] Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos. (Gil de Biedma, 1994:12).

Ahora bien, ¿por qué el tiempo?, ¿por qué la elección del título “escribir el tiempo”? En una primera fase de la investigación, pensé en formular algunos núcleos de significación comunes a los tres autores e intentar demostrar, basándome en síntomas textuales – pertenecientes tanto a los poemas como a la reflexión teórica- la herencia eliotiana de Gil de Biedma y Valente. Establecí algunos núcleos: el tiempo, la historia, el mito, el cuerpo, la reflexión sobre la palabra y la emoción poética, el personaje poético, y me propuse como camino a seguir su examen detallado, teniendo en cuenta que se trataba de constelaciones de sentido que se encontraban en una íntima interdependencia. Su separación se debía a una razón metodológica, para concentrar los síntomas textuales, ya que no cabía ninguna duda de que cada “tema” derivaba de los demás y no se podía entender aisladamente. En este sentido – y volviendo al presente-, el tiempo, el cuerpo, el mito, las palabras y las emociones son historia y como tal han de analizarse.³³

Sin embargo, a medida que la investigación avanzaba, pensé que escribir el tiempo era precisamente lo que tendía puentes entre la práctica poética y ensayística de los tres autores y que esta escritura integraba las demás constelaciones de sentido.³⁴ Y no se trata sólo de que la meditación sobre el tiempo atravesase de manera muy compleja la obra de Gil de Biedma y Valente –extrapolando, es obvio que el tiempo es vital en cualquier quehacer poético, ya que

³³ Utilizo el término “tema”siguiendo la definición de Pierre Brunel de “depósito”, recogida por Anna Trocchi: “Parece útil arrancar de la definición más amplia de los temas literarios: la que identifica como aquellos «temas de preocupación o interés general para el hombre», que se «depositan » en el horizonte histórico- literario transmitiéndose en perspectivas de larga, media o corta duración.” (Brunel, cit.por Trocchi, 2002: 156).

³⁴ La estancia en Mar del Plata con las profesoras Laura Scarano y Marcela Romano, a las que mi tesis debe muchísimo, fue decisiva para la acotación del trabajo.

escribir poesía significa atrapar el tiempo en la palabra y, como decía Cortázar “el poeta es el medidor del tiempo” (Cortázar, 2004:56) - y que esta meditación presente unas fuertes huellas eliotianas, sino también de que inventarse una tradición supone asimismo escribir el tiempo. Se reflexiona acerca de la propia poesía en relación a una tradición que la justifique y en la cual insertarse. Por poner sólo un ejemplo referente a cada poeta, hay un estrecho vínculo entre los criterios “canonizadores” de Eliot (la teoría de la impersonalidad, la superación de la disociación de la sensibilidad, la “dificultad”³⁵ o la necesidad de mezclar los lenguajes de la prosa y la poesía³⁶, por nombrar sólo algunos) y la enorme complejidad de su poesía, en donde no falta el tono conversacional o lo que Pedro Aullón de Haro, refiriéndose a Jaime Gil de Biedma, llamaba su “prosaísmo” (Aullón de Haro, 1991:21), heredado sobre todo de Baudelaire. Si hablamos de Valente, tanto su poesía como el pensamiento teórico rastreado en sus ensayos parecen encaminados a descubrir la palabra como “repentina aparición”, la escritura en tanto que “alumbramiento”. Por último, volvamos a la reflexión, citada anteriormente, de Gil de Biedma, que asimila en *El pie de la letra* la lección de Eliot acerca del “poeta vitalmente interesado en la función de la poesía”, otorgándole un cariz inteligente e irónico de confesión:

Ahí (...) me duele la más estricta limitación de estos trabajos míos. A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y lo que no quería hacer (...) Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos.

La tesis se articula en seis capítulos. El primero intenta elaborar algunas reflexiones introductorias sobre el referente común, Eliot. El segundo está dedicado a la tradición como (re)escritura del tiempo y examina tanto la conciencia de la tradición y las teorías de los poetas españoles sobre la función de la poesía y de la crítica y sus huellas eliotianas como las tradiciones compartidas por los tres poetas aquí analizados, con especial atención al magisterio de Luis Cernuda para Gil de Biedma y Valente. El tercer capítulo se centra en la

³⁵ “We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exist at present, must be *difficult*.” (Eliot, 1999:289).

³⁶ “Pero como una poesía aprende tanto de la prosa como de otra poesía: una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre dos lenguas, es una condición de vitalidad en literatura.” (Eliot, 1968: 161). Los ensayos de Eliot se citarán siempre en inglés, excepto en el caso de *Función de la poesía y función de la crítica*, que se citará por la traducción de Jaime Gil de Biedma (1955), por la edición de 1968.

construcción de la emoción poética. El cuarto subraya que la meditación sobre el tiempo y la subjetividad es una constelación común de sentido. El quinto analiza las distintas lecturas de Keats de sendos autores españoles, lecturas muy importantes para poner de manifiesto en concepto de identidad de cada uno y la diferencia entre sus opciones poéticas. El sexto y último capítulo está dedicado a un análisis comparado de la reflexión temporal (desplegada en varias articulaciones) de Gil de Biedma y Valente con las referencias eliotianas.

CAPÍTULO 1.

ENTRE LAS RUINAS Y EL TIEMPO IRREDIMIBLE:

REFLEXIONES INTRODUCTORIAS SOBRE TIEMPO,

PERSONAE E HISTORIA EN T.S.ELIOT.

A la hora de examinar la poesía de Eliot, la historia, la reflexión sobre las palabras y los “marchitados muñones de tiempo” se mezclan en un entretejido que podemos encontrar también en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente. “Eliot was obsessed with time”, hemos visto que escribía Stephen Spender y, efectivamente, la lectura de sus poemas –y también de sus ensayos que inventan una tradición a través de una peculiar escritura del tiempo- confirma la reiteración de una complejísima meditación sobre el tiempo.

Después de muchas lecturas detenidas de la poesía de Eliot, concentradas alrededor de la escritura del tiempo, me pareció que podríamos distinguir dos “tiempos” en el discurso poético eliotiano: el tiempo cotidiano y fragmentario de “personajes”, de *personae* como Prufrock, Gerontion y Tiresias, tiempo medido “with coffee spoons”, tiempo hecho de “all the butt-ends of my days and ways” en “La canción de amor J. Alfred Prufrock” y de “the burnt-out ends of smoky days” en “Preludios”, el tiempo hecho jirones y recogido “in a dry month” en “Gerontion”, el tiempo fracturado, mutilado (“whitered stumps of time”) de Tiresias en *La tierra baldía* y el “gran tiempo”, el “tiempo-mar”³⁷ que aparece a finales de “La canción de amor de Alfred J. Prufrock” o el majestuoso tiempo de “Burnt Norton” (“Time present and time past /Are both perhaps present in time future,/ And time future present in time past”³⁸).

³⁷ Ver al respecto la siguiente afirmación del análisis de *Four Quartets* de José Antonio Muñoz Rojas: “La asociación tiempo-mar, tiempo-río recurre sin una referencia directa, haciendo la sugerencia más estremecedora.” (Muñoz Rojas, 1996:185).

³⁸ “El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizás presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.” Todas las traducciones de la poesía de Eliot se citarán por la versión de José María Valverde: *Poesías reunidas. 1909-1962*, Madrid, Alianza, 2002.

Al principio del capítulo sexto procuraré examinar con atención el tiempo cotidiano y la subjetividad o, mejor dicho, las subjetividades, las voces, que construye. Se trata de un aspecto importantísimo para analizar la angustia temporal en Gil de Biedma y su filiación eliotiana. Asimismo el tiempo fracturado, fragmentario, de “Gerontion” o de *La tierra baldía* es susceptible de vincularse tanto a Gil de Biedma (especialmente al Gil de Biedma de los *Poemas póstumos*), como sobre todo a Valente. Hay que referirse, con respecto a la meditación sobre un tiempo desintegrado, atomizado, meditación que atraviesa el primer volumen de Eliot, *Prufrock y otras observaciones* (1917) y llega hasta *La tierra baldía* (1922), al influjo de las teorías de Francis Herbert Bradley y Henri Bergson. Como explica Peter Ackroyd,

[...] in order to understand Eliot’s prose writings it is also necessary to understand Bradley. Since Eliot came to him by way of Bergson, the last great European philosopher by whom he had been affected, he felt an immediate affinity with Bradley’s own skepticism about the uses of conceptual intelligence in either recognizing or defining ‘reality’. For Bradley ‘Reality is One’, a seamless and coherent which is ‘non-relational’-that is, it cannot be divided into separate intellectual categories. And in his subversion of such orthodox categories as ‘space’ and ‘time’, which reflect only a partial comprehension of reality, Bradley is pushed back towards a larger description which can only be expressed ad the Absolute. (Ackroyd, 1984:49).

Entre 1910 y 1911, durante su estancia en París, Eliot asiste en el Collège de France a las clases de Filosofía de Henri Bergson, que fascinó al joven Eliot. En una carta a Shiv K.Kumar, escribe sobre Bergson: “[I] was *very much* under his influence during the year 1910-1911, when I both attended his lectures and gave *close study* to the books he had written.” (Eliot cit. por Mayer, 1989:78). Según Ackroyd, “sin duda, su noción del “tiempo real”, de la *durée*, influyó en los poemas que Eliot escribió en París” (Ackroyd, 1992:40). Cita el biógrafo también una carta de Eliot a Eudo Mason, en la que el poeta reconoce que cuando escribió “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” era bergsoniano. La noción de “tiempo real” remite a la distinción que opera Bergson entre el tiempo medido y el tiempo real. Así, en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, leemos:

Quand je suis des yeux, sur le cadran d’une horloge, le mouvement de l’aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je ne mesure pas de la durée, comme on paraît le croire; je me borne à compter des simultanités, ce qui est bien différent. En dehors de moi,

dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule car des positions passées il ne reste rien. Au dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. (Bergson, 1970:72)

“Rapsodia de una noche de viento” es considerado por Mayer³⁹ un poema paradigmático para demostrar la impronta de Bergson.⁴⁰ Veamos la tensión que se establece entre el “tiempo medido”, el tiempo del reloj y el “tiempo real” de la memoria:

Twelve o'clock.
Along the reaches of the street
Held in a lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations
Its devisions and precisions,
[...]
Midnight shakes the memory
As a madam shakes a geranium.

Half past one,
[...]

The memory throws up high and dry
A crowd of whisted things,
[...]

Half-past two,
[...]

Half-past three,

³⁹ “Bergson argues that although we think of time as a succession of separate moments, it is really an experiential flow. “Rhapsody” illustrates the Bergsonian view by portraying a continuous exchange between externality and consciousness, present and past, matter and memory.” (Mayer, 1989:79).

⁴⁰ Según Manju Jain (1992:56) el poema es una crítica de los conceptos bergsonianos de “*durée réelle*” y “percepción pura”. También Anthony David Moody, subraya que, mientras que los *Preludios* se acercan a algunas de las concepciones de Bergson, “‘Rhapsody on a Windy Night’ gives an extended, and probably earlier, critique.” (Moody, 1994:27).

[...]
The moon has lost her memory.
[...]
The lamp said,
“Four o’clock,
Here is the number on the door.
Memory!
You have the key,⁴¹

Recordamos enseguida un poema muy distinto, pero que se refiere directamente a *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* y a su binomio tiempo real/ tiempo medido, el memorable “Poema de un día” de Antonio Machado:

En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía
que mide un tiempo vacío.
Pero, ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
[...]
Enrique Bergson: *Los datos
inmediatos
de la conciencia*. ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
[...]
Sobre mi mesa
Los datos
de la conciencia, inmediatos.

⁴¹ “Las doce./ A lo largo de los cauces de la calle/ sostenidos en síntesis lunar,/ susurrando encantamientos lunares,/ se disuelven los suelos de la memoria/ y todas sus claras relaciones, /sus divisiones y precisiones,/[/...]/ la medianoche sacude la memoria/ como un loco agitando un geranio muerto.// la una y media,/[/...]/ La memoria arroja y deja en seco/ una multitud de cosas retorcidas;/[/...]/Las dos y media,/[/...]/ Las tres y media,/[/...]/la luna ha perdido la memoria./[/...]/ El farol dijo: «Las cuatro./Aquí está el número en la puerta./ ¡Memoria!/ Tienes la llave,/[/...]»”

Machado, asimismo maestro reconocido de Gil de Biedma y Valente, acude también en 1911 a las clases de Bergson. El poeta español coincide con Eliot en la admiración y el estudio del filósofo francés, sobre todo de *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).⁴² Así, en el célebre “Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua” (1931) incluido en *Los complementarios* -texto que tiene a mi juicio algunos puntos comunes con “The Metaphysical Poets”-, Antonio Machado situaba a Bergson como el formulador tardío de la metafísica del hombre decimonónico y de su interiorización del tiempo como emoción:

Sólo el hombre del ochocientos se confiesa *enfant du siècle*, padece un mal del siglo, abraza la ilusión de un siglo sin génesis, especialmente cualificado que vive y envejece con él. Fue el hombre menos clásico de todos los siglos, el menos capaz de crear bajo formas objetivas, porque vive encerrado en su conciencia individual. Mas sólo para él –y en esto consiste su profunda originalidad –alcanza el tiempo un supremo valor emotivo. Su metafísica ha sido formulada, aunque tardíamente, por Henri Bergson: *du vécu de l’absolu*. La vida es el ser en el tiempo, y sólo lo que vive es. Con Bergson y algunos de sus epígonos, ya en pleno siglo XX, el pensamiento del gran siglo romántico alcanza una conciencia total de sí mismo. (Machado, 1957:111-112).

Volviendo a Eliot, quisiera subrayar que, aunque más tarde se distanciara de Bergson, su concepción del tiempo tuvo a mi entender una impronta considerable no sólo en “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” y los demás poemas de la etapa parisina, sino también en los *Cuatro cuartetos*. Me refiero tanto a las reflexiones del *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, como a las de *Materia y memoria*. En este sentido son muy iluminadoras las palabras de Gilles Deleuze en *Le bergsonisme*:

Le passé et le présent ne désignent pas deux moments succesifs, mais deux éléments qui coexistent, l’un qui est le présent, et qui ne cesse de passer, l’autre, qui est le passé, et qui ne cesse pas d’être, mais par lequel tous les présents passent. [...]

L’idée d’une contemporanéité du présent et du passé a une dernière consequence. Non seulement le passé coexiste avec le present qu’il a été; mais comme il se conserve en soi (tandis que le présent passe)- c’est le passé tout entier, intégral, *tout* notre passé qui coexiste avec chaque présent. [...] D’où précisément cette consequence: la durée bergsonienne, finalement, se définit moins par la succession que par la coexistence.

⁴² Véase por ejemplo la biografía de Ian Gibson, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Madrid, Aguilar, 2006, pp.225-230.

Dans *Les Données immédiates*, la durée se définit réellement par la succession, les coexistences renvoyant à l'espace –et par la puissance de nouveauté, la répétition renvoyant à la Matière. Mais plus profondément la durée n'est succession que tout relativement [...].la durée est bien succession réelle, mais elle ne l'est que parce que, plus profondément, elle est *coexistence virtuelle*: coexistence avec soi de tous les niveaux, de toutes les tensions, de tous les degrés de contraction et de détente.[...] Tout notre passé se joue, se reprend à la fois, se répète *en même temps*, sur tous les niveaux qu'il dessine. (Deleuze, 1968:54-56).

Esto es: “all time is eternally present”. El famoso principio de “Burnt Norton” confirma el análisis de Deleuze:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.⁴³

Además, la copia de *L'Évolution créatrice* (1907) con anotaciones de Eliot y el manuscrito que el poeta había elaborado entre 1910 y 1911 sobre la teoría de la duración⁴⁴ son testimonios de su interés destacado hacia el filósofo francés, quien, en palabras de Jean Paul Rosaye, “lui a sûrement permis de penser qu'il était possible de prolonger ses états de conscience par une conception philosophique qui peut en rendre compte et qui, surtout, peut lui permettre de progresser dans sa recherche de l'absolu.” (Rosaye, 2000:52). En *The Varieties of Metaphysical Poetry* leemos: “You know how the Absolute of Bergson is arrived at: by a turning back on the path of thought, by divesting one's mind of the apparatus of distinction and analysis, by plunging into the flow of immediate experience.” (Eliot, 1993:99).

“Immediate experience” es una fórmula que Eliot toma de F.H.Bradley, filósofo cuya lectura, según afirma en “To Criticize the Critic”, le afectó profundamente: “[...] I have written best about writers who have influenced my own poetry. And I say ‘writers’ and not only ‘poets’, because I include F.H.Bradley, whose works –I might say whose personality as

⁴³ “El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./ Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible.”

⁴⁴ Conservados en Houghton Library. Véanse Eliot, en Eliot, Valerie (ed.), 1988:130 y la nota de Schuchard, Ronald (ed. e introd.) a Eliot, 1993:99. Consultar también William Marx, 2002:47.

manifested in his works –affected me profoundly”⁴⁵ (Eliot, 1992:20). En 1913 Eliot lee *Appearance and Reality* y en 1916 presenta una tesis sobre Bradley⁴⁶, que publicará mucho más tarde, en 1964, bajo el título de *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*. En este libro- del que confiesa en 1964 no entender una palabra- explica así la noción bradleyana de “experiencia inmediata”:

Immediate experience [...] is a timeless unity in which is not such present either anywhere or to anyone. It is only in the world of objects that we have time and space and selves. By the failure of any experience to be merely immediate, by its lack of harmony and cohesion, we find ourselves as conscious souls in a world of objects. We are led to the conception of an all-inclusive experience outside of which nothing should fall. (Eliot, 1964:31).

John Hillis Miller, en *Poets of Reality*, explica que “Eliot means the word “immediate” in a spatial as well temporal sense. Immediate experience is present in the present, with no stretching out toward a distant past or future, no separation into “there” and “here”. There are no mediating bridges between one part of it or another.” (Miller, 1966:131). Si “immediate experience is nonrelational”- es elocuente en este sentido el lamento de *La tierra baldía* “I can connect / Nothing with nothing”-, si no tiene que ver con la conciencia, la conclusion es que sencillamente no se trata de una experiencia: “Immediate experience is incompatible with consciousness, and, paradoxically, is not experience at all.” (*ibidem*). O, en palabras de Eliot, “Immediate experience, at either the beginning or end of our journey, is annihilation and utter night.” (Eliot, 1964:31).

Recordemos los versos de “Rapsodia de una noche de viento”: “Memory! You have the key”. La “llave” vuelve a aparecer a finales de *La tierra baldía*:

I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think if the key, each in his prison
Thinking of a key, each confirms a prison⁴⁷

⁴⁵ Según Ackroyd, “para entender los escritos en prosa de Eliot es necesario entender a Bradley.” (Ackroyd, 1984:48). Asimismo cuenta que “[Eliot] solía decir que había aprendido a escribir prosa a partir del ejemplo de f.H.Bradley” (Ackroyd, 1984:106).

⁴⁶ “Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F.H.Bradley” (*apud* Ackroyd, 1992:68).

⁴⁷ “He oído la llave/ girar en la puerta una vez y girar una vez sólo/ pensamos en la llave, cada cual en su cárcel/ pensando en la llave, cada cual confirma una prisión”.

La “llave” es aquí una llave que cierra, confirmando así la cita de Bradley que aparece en las *Notas*:

«My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to the soul.»⁴⁸

Con “Gerontion” se introduce una de las constantes de la poesía de Eliot, la reflexión amarga sobre la historia, escenificada aquí en el monólogo dramático de un personaje decrepito:

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.⁴⁹

Cabe fijarse en el epígrafe que encabeza el poema, de *Medida por medida* de Shakespeare:

Thou hast nor youth nor age
But as it were an after dinner sleep
*Dreaming of both.*⁵⁰

Pero el personaje está en “a dry month”, es un hombre viejo, como él mismo reitera:

I an old man
A dull head among windy spaces.

En palabras de Stephen Spender, a diferencia de los demás poemas de *Poesías* (1920),

⁴⁸ «Mis sensaciones externas no son menos privadas para mí mismo que mis pensamientos o mis sentimientos. En ambos casos mi experiencia queda dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado al exterior; y, con todos sus elementos por igual, cada esfera es opaca a las demás que la rodean... En resumen, considerado como una existencia que aparece en un alma, el mundo entero para cada cual es peculiar y privado de esa alma.»

⁴⁹ “Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco,/ con un niño que me lea esperando lluvia.”

⁵⁰ “Tú no tienes ni juventud ni vejez/ sino como si fuera una siesta después de comer/ soñando con ambas cosas.”

With “Gerontion” there is a complete and dramatic change of attitude. The ‘I’ who is narrator of the poem is no longer an outsider. Quite the contrary, he is the very center of the poem. His narration consists of the laying bare of his symptoms, which are indistinguishable from those of the contemporary civilization. He is the decay of history become conscious in him. (Spender, 1975:62).

La historia se contempla así como culpa –“After such knowledge, what forgiveness?”-, galería amarga de vanidades y proceso de funcionamiento y consecuencias perversos, como si siempre estuviera abocada al fracaso. Sus “astutos pasadizos”, sus “ambiciones susurrantes” desembocan en el colapso:

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think now,
She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with such supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What’s not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what’s thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear. Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.
These tears are shaken from the wrath-bearing tree.⁵¹

Los pensamientos sombríos de este monólogo probablemente interior –ya que el “tú” fantasmático al que se dirige “Gerontion” puede ser el resultado de una conversación consigo

⁵¹ “Tras de tal conocimiento, ¿qué perdon? Piensa ahora,/ la historia tiene muchos pasadizos astutos, pasillos arreglados,/ y salidas; engaña con ambiciones susurrantes,/ nos guía por vanidades. Piensa ahora,/ ella da cuando nuestra atención está distraída/ y lo que da, lo da con tan sutiles confusiones/ que la que da hace pasar hambre al que suplica. Da demasiado tarde/ aquello en que no se cree, o, si se cree aún,/ sólo en memoria, pasión reconsiderada. Da demasiado pronto/ en manos débiles, lo que es pensado, se puede prescindir de ello/ hasta que el rechazo propaga un miedo. Piensa:/ ni miedo ni valentía nos salvan. Vicios antinaturales/ son engendrados por nuestro heroísmo. Virtudes/ se nos imponen a la fuerza por nuestros vicios desvergonzados./ Esas lágrimas son sacudidas del árbol cargado de ira.”

mismo- son habitantes de una “casa alquilada”, reflexiones atormentadas potenciadas por la proximidad de la muerte:

Tenants of the house.
Thoughts of a dry brain in a dry season.⁵²

La repetición de la “sequedad” y su asociación a la tragedia es sintomática y anticipa la idéntica asociación de *La tierra baldía*. En palabras de Spender, “The end of ‘Gerontion’ is a bit too literary, too much of a *tour de force* for the tragic subject matter of life, breaking into poetry, to achieve an explosive fusion of the farce with the tragedy of the civilization in decline. This fusion took place in the last section of *The Waste Land*.” (Spender, 1975:70).

La tierra baldía radicaliza la experiencia del tiempo como colapso, presente ya en *Prufrock y otras observaciones*. Los sujetos sólo pueden contemplar “marchitados muñones de tiempo”, fragmentos apoyados contra sus ruinas. La cuestión de las “voces” es sumamente importante en los monólogos dramáticos de Eliot y se vincula al tema del personaje poético en Gil de Biedma. El ensayo “The Three Voices of Poetry” (1953) clasifica las voces en poesía e incide en la tercera voz y en la cuestión del “imaginary character”:

The first voice is the voice of the poet talking to himself- or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. (Eliot, 1957: 89).

Como veremos, el sujeto elaborado por los textos de Gil de Biedma es muy distinto del que construyen los poemas de Valente, a pesar del influjo eliotiano que se aprecia en ambos. Tanto el personaje poético resultado de la invención de una identidad del autor barcelonés como el sujeto despojado de Valente se inscriben en dos tradiciones (el sujeto erigido como un artificio y el sujeto deshabitado) que se intersectan en Eliot. En este sentido podríamos considerar a Prufrock, a Gerontion y al “yo” de *Cuatro cuartetos* precursores de las “personas del verbo” de Gil de Biedma y a *Los hombres huecos* (1925) como eslabón en la cadena de la

⁵² “Inquilinos de la casa./ Pensamientos de un cerebro seco en una estación seca.”

genealogía de los sujetos deshabitados⁵³ que desembocan en el sujeto borrado, en la “máscara de nadie” (como leemos en “El espejo”) de Valente.

Según Stephen Spender,

“The Love Song of J.Alfred Prufrock” is the dramatic monologue of a man of uncertain age who speaks out of a life whose centre is the society drawing-room approached through streets, the description of which provides metaphors for the squalor (and also mystery and beauty) of a city unnamed, which nevertheless seems representative of other great cities (and which merges into the Paris of Baudelaire –itself a metaphor for Dante’s Hell). It is the universal temporal city of modern western civilization. (Spender, 1975:36).

La ciudad constituye un núcleo de significación poético y vital importantísimo en T.S.Eliot, y, para lo que interesa a este trabajo, un núcleo que Eliot y Gil de Biedma comparten⁵⁴. Como escribe Peter Ackroyd en su biografía *T.S.Eliot*: “Throughout his life, Eliot was to identify himself as an urban poet, and in his adolescent years he derived a strange pleasure from walking through the alleys and the slums.” (Ackroyd, 1984:24). La ciudad de “calles medio abandonadas”, de “baratos hoteles de una noche” de “La canción de amor de J.Alfred Prufrock”, la ciudad de “leves olores rancios de cerveza” de los “Preludios”, se convierte en *La tierra baldía* en la “ciudad irreal”, heredera explícita de la *fourmillante cité* de Baudelaire⁵⁵, contemporánea del Dublín mítico de *Ulysses*, la ciudad de la fusión de tiempos, de la mecanógrafa y de Tiresias.

The Waste Land marca, explica Spender, el tránsito desde la ironía, la sátira que pudimos ver en la primera poesía de Eliot (recordemos los retratos bostonianos o la mordaz imagen de Mr.Eliot) -en la que están muy presentes las huellas de la tradición irónica del simbolismo, la de Tristan Corbière y Jules Laforgue⁵⁶-, a la tragedia. Y esta tragedia se escribe

⁵³ Retomaré esta idea, fundamental para las figuraciones de la subjetividad en Valente y sus huellas eliotianas. De esta genealogía de los sujetos deshabitados formarían parte, en palabras de Luis García Montero, de su libro *Los dueños del vacío*, “el hombre deshabitado de Alberti, los hombres huecos de Eliot, los asesinados por el cielo y las criaturas sin desnudo de García Lorca, los cuerpos vacíos de Cernuda y el ser también deshabitado de Neruda [...]” (García Montero, 2006:70).

⁵⁴ Comparten también en este sentido el magisterio decisivo de Baudelaire. Véase por ejemplo Pere Rovira: “Uno de los referentes fundamentales de ambos poetas es la ciudad, y tanto Eliot como Gil de Biedma tomaron como modelo la poesía netamente urbana de Baudelaire.” (Rovira, 1986:371). La ciudad aparece en el poeta barcelonés siempre asociada al tiempo, según subraya el propio título del artículo “La ciudad en el tiempo (notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma” de Antonio Jiménez Millán (1986:102).

⁵⁵ Véanse las notas de Eliot a *La tierra baldía*.

⁵⁶ En palabras de Edmund Wilson, “T.S. Eliot deriva de la tradición coloquial e irónica del simbolismo, más que de su tradición grave y estética.” (Wilson, 1969:81).

desde la tradición, desde una multiplicidad de voces -en su doble sentido de *personae* y autores invocados explícita o implícitamente- que construyen el tiempo mutilado (“whitered stumps of time”) y el sujeto fracturado, el antecedente de los hombres huecos, que sólo conoce “a heap of broken images where the sun beats”. Se trata de un sujeto que no puede *decir*, ni *adivinar* “What are the roots that clunch, what branches grow/ Out of the stony rubbish?”. Esta imposibilidad inicial de *decir* –que encontramos también en la exclamación de Prufrock, “It is impossible to say just what I mean!”⁵⁷- es importantísima, y ahí Eliot reescribe a la vez a Ezequiel y, en cierto sentido, la crisis del sujeto⁵⁸:

Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images where the sun beats.⁵⁹

Después de remitir a las *Notas* de Eliot a *La tierra baldía*, donde leemos que

Tiresias, aunque simple espectador y no realmente un «personaje», es sin embargo el personaje más importante del poema, uniendo todo lo demás. Igual que el mercader tuerto, vendedor de grosellas, se funde en el Marinero Fenicio, y éste no es del todo distinto de Ferdinando, Príncipe de Nápoles, así también todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se unen en Tiresias. Lo que ve Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema.,

el poeta amigo de Eliot subraya el vínculo de *The Waste Land*, y sobre todo de Tiresias, con *Ulysses* de Joyce⁶⁰. También Jaime Rest se detiene en la figura de Tiresias como *persona* que Eliot adopta⁶¹ y alude a los vínculos con Joyce:

⁵⁷ “«Prufrock» est l’extrême d’une tentative dont la «Rhapsody» prendra le relais, en ce que l’impossibilité centrale de son protagoniste relève précisément de son impuissance à faire coïncider son *moi* avec le corrélat extérieur de ce *moi* dans la parole, et cela du fait même de l’hypostase de ce *moi* en un désir d’absolu qu’il ne peut plus assumer verbalement.” (Jackson, 1978:59).

⁵⁸ Aunque hay que retener el matiz de Edwards: “En plein «modernisme» poétique [...] et en pleine crise du *sujet*, en pleine incohérence du moi, Yeats et Eliot imaginent un être mystérieux, obscur, effrayant, qui semble détenir le secret de qui ils sont et de ce qu’ils cherchent.” (Edwards, 2006:372).

⁵⁹ “Hijo de hombre, /no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo/ un montón de imágenes rotas en las que da el sol,/[...]”

⁶⁰ “In *Ulysses* Joyce uses *The Odyssey* as a schematism which he traces very closely, episode by episode, in his story of the Dublin of Leopold Bloom and Stephen Dedalus. There is also a sense in which his protagonists, being equivalents, *are Odysseus* and Telemachus. Where Eliot develops and extends the ‘scientific’ invention of Joyce is in introducing the figure of Tiresias, who, while remaining confined within his pastness, sees what happens in the later time. It is though there were in *Ulysses* a character from Homer’s *Odyssey*.” (Spender, 1975:99).

⁶¹ Hugh Kenner apunta: “The extreme case of the Eliotic pseudo-person is Tiresias in *The Waste Land*” (1977: 36).

Y así como el poema en sí mismo está organizado a semejanza de una profecía, de igual modo el poeta-autor de la composición- adopta la *persona* del augur. Por tal motivo, Eliot anota acerca de Tiresias, en primer lugar, que es la figura más importante pero no un “personaje” del poema y, en segunda instancia, que está fuera de la composición pero contiene a todos los seres imaginarios que la pueblan;[...] Por consiguiente, Tiresias encarna en *The Waste Land* las normas arquetípicas que- a juicio de Eliot- gobiernan el quehacer poético en general: es el *vates* que contiene y unifica en sí los elementos del poema pero que no convierte la composición resultante en un mero testimonio de autobiografía íntima ni transforma al creador en protagonista de su obra. Además, por boca de Tiresias –que antaño esclareció la relación de necesidad entre las penurias de Tebas y la conducta de su rey-, Eliot formula la conexión existente entre el comportamiento individual del hombre contemporáneo y la presente crisis de la sociedad y la cultura europeas. En suma, así como Joyce- el artífice verbal- se identificaba con Dédalo, de manera análoga Eliot- el augur de nuestro tiempo- ubica en el centro de su composición a Tiresias, cuya máscara adopta por identificación y afinidad de funciones. (Rest, 1978:249-251).

La errancia del mítico Tiresias –parecida en cierto sentido a la peregrinación de Leopold Bloom- por la “ciudad irreal”, el Londres contemporáneo de Eliot, representa la puesta en práctica del “método mítico” eliotiano⁶², la fusión de tiempos.⁶³ Pero además se trata de una errancia que desemboca en el fracaso- no olvidemos que Tiresias es el ciego visionario-, en el colapso: “No puedo relacionar /nada con nada./ las uñas rotas de las manos sucias”. La “muerte por agua”, obsesión presente desde “La canción de J.Alfred Prufrock”, podría ser el extremo del colapso, y en este sentido Eliot vuelve a manifestar una afinidad con su tan admirado Joyce, ya que en *Ulysses* leemos: “Muertemarina, la más apacible de todas las muertes conocidas por el hombre.” (Joyce, 1999:58).

La conciencia en colapso es considerada por Spender como voz principal del poema y como síntoma del tránsito de la sátira a la tragedia:

Tiresias is the carbon that, bearing the weight of centuries upon it, is crushed into diamond. In him subjectivity has been acted upon by all that has happened in history between

⁶² Enunciado en su reseña a *Ulysses*, “*Ulysses*, Order and Myth”, que apareció en *The Dial* en noviembre del 1923: “Instead of narrative method, we may now use the mythical method.” (Eliot, 1975:178).

⁶³ Refiriéndose a la unión en *La tierra baldía* de dos mitos clásicos, Filomela y Tiresias, Rest explica:

El empleo de esta “síntesis de mitos” es una buena pista para descubrir el método imaginativo de que se vale Eliot en *The Waste Land*. Formalmente se trata de un *collage* literario similar al utilizado en la pintura del mismo período; pero los resultados semánticos de tal procedimiento nos recuerdan que la composición también es contemporánea del apogeo de Frazer, en antropología, y de Freud y Jung, en psicología. (Rest, 1978:254-255).

his Thebes and modern times. He has become its objective voice, with nothing left to his own subjectivity.

This, then, is the fundamental voice of *The Waste Land*: that of consciousness totally acted upon and conditioned.⁶⁴ The situation expressed is much more *serious* than that treated in Eliot's earlier poetry, where the conscious individual finds himself in an environment which he regards ironically, while being at the same time ironic about himself. Instead of a society which the individual can remain outside, there is now the absolute conditioning of which he himself is a symptom. Hence satire is hammered into tragedy. (Spender, 1975:102).

A continuació Spender define la subjectivitat del poeta en tant que conscient de su caràcter fragmentari, de su impossibilitat de “relacionar/ nada con nada”, e implícitamente de la dimensió asimismo atomizada de su tiempo, en el que se integra. Cabe recalcar este rasgo de participación de la conciencia, que se convierte así en caja de resonancias de una complejísima articulación temporal, que aúna presente y todo un pasado actualizado:

The consciousness realized is not that of the poet who stands outside the society in which he lives, but that of the whole civilization realized through him. The difference between the consciousness of the poet and that of other contemporaries in this world of sterility is that the poet is alone conscious of being in his own body and soul fragmented by the fragmented state of civilization. The others illustrate through their behaviour that of which he is aware as a state of mind. (*ibidem*).

Tiresias es un paseante⁶⁵, un *flâneur* contemporáneo por las calles de Londres. Pasado y presente se entremezclan en una reescritura de la tradición, en una fusión de tiempos. “Tiresias is dependent for his projection into the present on having a contemporary voice. He needs a living voice of a poet that can turn his pastness into newness.” (*ibidem*).

⁶⁴ Según Joan Ferraté, es la conciencia del poeta quien habla en *The Waste Land*:

Ja sabem, doncs, qui és que parla en el poema: és, dient-ho de tot estrictament, la consciència del poeta, que, assumida per la persona de Tirèsiàs, «home vell amb rugoses mamelles de dona» reiteradament reencarnat en múltiples identitats personals de molts temps i molts llocs, pot aleshores transcendir-se i identificar-se fora d'ella mateixa en una pluralitat tan concreta com ho són en cada cas els seus continguts. (Ferraté, 1977:71).

⁶⁵ Para William Chapman Sharpe, Tiresias es un “anti-*passant*”: “The fractured yet central figure of the poem, he functions as a negative version of the *passant*, enacting with his loveless trysts and sightless eyes a grotesque parody of Baudelaire's moment of discovery. [...] Tiresias acts as a repetitive voyeur, an anti-*passant*.” (Chapman Sharpe, 1990:102,105).

No sólo los tiempos se funden, también las voces. En este sentido John E.Jackson⁶⁶ explica:

On ne sait en effet souvent pas *qui* parle dans *The Waste Land*, le sens des enchaînements est parfois obscur de même que le «thème» de tel ou tel passage, et enfin le recours à sept langues différentes (si l'on exclut l'exergue), notamment dans la strophe finale, n'avait guère de précédents, en 1922, que l'oeuvre tout aussi déroutante pour l'époque, que Joyce qui venait de publier son *Ulysses*. [...]

C'est le mythe [...] qui autorise cette dislocation, un mythe, il est vrai, et là est tout son intérêt, qui prend la forme d'une sorte de métaphysique du collage –mais non de façon univoque. (Jackson, 1978:68).

Esta dislocación, esta fusión de voces y tiempos es la etapa digamos intermedia en el trayecto del sujeto eliotiano, desde el sujeto “aislado” (cfr. Miller, 1966:136) de estirpe bradleyana hasta el “yo” unificado de *Cuatro cuartetos*. J.Hillis Miller afirma que “Like Leibniz's monad and Bradley's finite center, each mind in Eliot's early poetry is isolated from all the others.” (*ibidem*). María Teresa Gibert Maceda, en su tesis *Fuentes literarias en la poesía de T.S.Eliot*, señala la diferencia entre Prufrock, los dos protagonistas de “Retrato de una dama”⁶⁷ y Gerontion, por un lado, y Tiresias, por otro, y la explica a través de las huellas de Bradley, en concreto de su teoría de los “centros finitos”. Esta teoría,

[...] que Eliot había estudiado en Bradley queda plasmada en la presentación de seres aislados, como Prufrock o los protagonistas de “Portrait of a Lady”, cada cual con su propia limitada experiencia, incapaces de comunicación. Prufrock es un modelo de ser encerrado en una esfera opaca (en la cual se comunica consigo mismo) y rodeado de otras esferas opacas entre las cuales no existe nexo alguno.

La misma visión del mundo, poblado por mónadas o centros finitos, tiene su expresión poética en “Gerontion”.

[...] Tiresias es la antítesis de Prufrock y de Gerontion, porque no es un ser aislado, sino la fusión de todos ellos. La figura de Tiresias representa la posibilidad de que los entros finitos o, como prefería llamarlos Eliot, los puntos de vista confluyan y se consigna así la unidad entre puntos de vista divergentes [...] (Gibert Maceda, 1983:1000,1002).

⁶⁶ *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S.Eliot-Paul Celan-Yves Bonnefoy* (Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978). El libro ofrece un análisis interesantísimo y detallado de las configuraciones del sujeto eliotiano y resulta una lectura imprescindible en este sentido.

⁶⁷ El título remite evidentemente a la novela homónima de Henry James, autor importantísimo para Eliot.

Spender comenta las diferentes voces que confluyen al principio de *La tierra baldía*. Así, sobre los primeros versos,

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.⁶⁸,

escribe: “ ‘Us’, I think, here means ‘us’: ‘you and I’ (like ‘us’ in the opening of Prufrock) are appealed to on the grounds of an experience which is or can be shared. ‘It was like this,’ the poet is saying, ‘we survived the winter.’” (Spender, 1975:103). Sin embargo, añade, “the use of ‘we’ here is only the tip of the iceberg of what is included in ‘us’” (*ibidem*), la advertencia de que el “yo” es polvo, ceniza: “I will show you fear in a handful of dust”⁶⁹. Antes, subraya Spender, “‘us’ has been particularized and at the same time given a more historic dimension in the lines:” (*ibidem*):

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in the sunlight, into the Hofgarten,⁷⁰

La voz que anuncia la angustia temporal, la imposibilidad de conocimiento más allá del bíblico “heap of broken images, where the sun beats”, es “the voice which is the deepest ‘I’, that of a witness, a contemporary voice which melts into that of the most ancient”. (Spender, 1975:104). Este rasgo testimonial del “yo” inicial de *La tierra baldía* es subrayado también por Jackson, que habla al respecto de “cette double articulation du *moi* comme acteur et comme témoin”(Jackson, 1978:75). Maud Ellmann define el sujeto de *La tierra baldía* como “itinerant and indeterminate” (Ellmann, 1987:99); su itinerario hacia lo que llama la “desaparición” (cfr. *ibid.*, 109) se cristaliza en los famosos versos de “Lo que dijo el Trueno”:

⁶⁸ “Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, removiendo/ turbias raíces con lluvia de primavera./ El invierno nos mantenía calientes, cubriendo/ tierra con nieve olvidadiza, nutriendo/ un poco de vida con tubérculos secos.”

⁶⁹ “Te enseñaré el miedo en un puñado de polvo”.

⁷⁰ “El verano nos sorprendió, llegando por encima del Starnbergersee/ con un chaparón; nos detuvimos en la columnata,”

Who is the third who walks always beside you?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
 I do not know whether a man or a woman
 -But who is that on the other side of you?⁷¹

La tierra baldía elabora así una subjetividad multiforme, fragmentada, fracturada, un coro de voces unidas por la experiencia del colapso, un colapso del tiempo y de la historia⁷²: “The central theme of *The Waste Land* is the breakdown of civilization, and the conditioning of those who live within it by that breakdown, so that every situation is a symptom of the collapse of values.” (Spender, 1975:106). El tiempo se vive como una serie de “marchitados muñones”. Tanto el “yo” como la articulación temporal, construida como fusión presente/pasado se escriben desde la conciencia de la fragmentación:

Finally, Eliot makes a virtue of what might be seen as a defect: fragmentariness. The poem is about a fragmented culture, so the fragmentariness seems suited to it. Fragmentariness when projected into many scenes, with shifts of center of attention and mood, lends force to the obsession, gives the poem its apocalyptic visionary force. Lastly, the fragments are organized in order to stress the contrast between prophetic and contemporary voices. (*ibidem*).

Pero los fragmentos, las “ruinas”, están elaborados desde una clara voluntad de ordenación⁷³, desde una reescritura consciente de la tradición: “Esos fragmentos he apoyado

⁷¹ “¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?/ Cuando cuento, sólo estamos tú y yo juntos/ pero cuando miro adelante por el camino blanco/ siempre hay otro caminando a tu lado/deslizándose envuelto en un pardo manto, encapuchado/ no sé si hombre o mujer/ -pero ¿quién es quien va al otro lado tuyo?”

⁷² Es importante subrayar, en palabras del propio Eliot, que *The Waste Land* no remite al “desengaño de una generación”. Como avanza en “Thoughts after Lambert”:

I dislike the word ‘generation’, which has been a talisman for the last ten years; when I wrote a poem called *The Waste Land* some of the more approving critics said that I had expressed the ‘desillusionment of a generation’, which is a nonsense. I may have expressed for them their only illusion of being disillusioned, but that did not form part of my intention. (Eliot, 1999:368).

⁷³ F.R. Leavis escribe sobre *The Waste Land*:

Not that the *poem* lacks organization and unity. The frequent judgments that it does betray a wrong approach. [...] The unity the poem aims at is that of an inclusive consciousness: the organization it achieves as a work of art is of the kind that has been illustrated, an organization that may be, by analogy, be called musical. (Leavis, 1971:103).

contra mis ruinas”. Los “fragmentos” son los fragmentos del pasado (personal, histórico, incluso mítico si consideramos la fusión de tiempos) y de la tradición. Según Chapman Sharpe, “*The Waste Land* is a poem about reading –wasted, wasteful, yet ultimately cathartic and redeeming.” (Chapman Sharpe, 1990:111). En el libro *T.S.Eliot. The Waste Land* de Stephen Coote leemos: “We have characterized *The Waste Land* as a poem of many voices and discussed the place of tradition within it. Both are the result of an active engagement with the literature of the past.” (Coote, 1985:66). La propia escritura de la fragmentación de *La tierra baldía* es una escritura de la tradición, la tradición experimental y de fusión de tiempos de Joyce, pero también la tradición de la “intertextualidad”, del “collage”, que aquí se convierte en una forma para escribir el colapso.

Recordemos la imposibilidad inicial de *decir* del sujeto: “You cannot say, or guess “ y su causa: “for you know only/ A heap of broken images where the sun beats.” Las imágenes rotas “seraient les fragments du réel et du moi et aussi les bribes qui demeurent de la poésie du passé” (Edwards, 2006:382). Es cierto que estamos ante un sujeto fracturado al comienzo, y desposeído después –*le Prince d’Aquitanie à la tour abolie* -pero también es cierto que al final “el montón de imágenes rotas” se instala en la pregunta ordenadora “Shall at least set my lands in order?” y se convierte en “These fragments I have shored against my ruins”⁷⁴. Estas imágenes rotas son los fragmentos que el yo apuntala al final contra sus ruinas, y este trayecto del sujeto se escribe desde una complejísima y espléndida reelaboración de la tradición. En este sentido hay que aludir a las ideas expuestas en el famoso ensayo “Tradition and the Individual Talent”, que examinaré con detenimiento en el próximo capítulo de la tesis. Retengamos de momento los dos postulados básicos del texto: la conciencia del pasado como una de las cualidades fundamentales de un poeta, que debe insertarse en una tradición que previamente se ha conquistado mediante el trabajo, y la teoría de la impersonalidad, que evidencia el carácter de construcción de la emoción poética. En este sentido Eliot, después de afirmar que

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone⁷⁵. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists.

[...] What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. (Eliot, 1999:15, 17),

⁷⁴ Véase también de nuevo Jackson, 1978:89-90.

⁷⁵ Según M.A.R.Habib, “Behind this statement may lie the pressure of a Bradleyan, monistic world-view in which no entity can be assessed in isolation.” (Habib, 1999:165-166).

sentencia que “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (*ibidem*), subraya la distinción entre experiencia vivida y emoción elaborada dentro del poema: “Impressions and experiences which are important for the man may take not place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality” (*ibid.*, 20) y concluye: “The emotion of art is impersonal.” (*ibid.*, 22).

En los siguientes capítulos de la tesis se retomarán estas cuestiones, se verán con detenimiento las implicaciones de la teoría de la impersonalidad en la construcción de la emoción poética, elemento común a los tres poetas aquí analizados y se estudiarán atentamente y dentro del eje de comparación con Gil de Biedma y Valente varios núcleos de este ensayo fundamental (la relación poema-autor, la analogía del catalizador, el carácter de elaboración de la emoción en el poema, la emoción impersonal del arte etcétera). De momento, vinculemos la idea de extinción de la personalidad a las máscaras, a la creación de *personae* en los monólogos dramáticos de Eliot. Llegados a este punto, es inexcusable la referencia a Ezra Pound, maestro y amigo de Eliot, y a su libro *Personae*, de 1926, que agrupa sus poemas breves, pertenecientes a los años londinenses 1908-1920.

Martin Scofield incide en la importancia de la distinción eliotiana entre experiencia vivida y experiencia dentro del poema para su técnica de la “desaparición” bajo forma de diversas *personae*:

The detachment of the poetry from the direct treatment of the world of things, and the ‘elocutionary disappearance of the poet’, were to find a kind of counterpart in Eliot’s stress (particularly in ‘Tradition and the Individual Talent’) on the difference between experience in life and experience in the poem, and his technique of ‘disappearing’ (he approved of the title ‘The Invisible Poet’) behind a number of different masks or *personae*. (Scofield, 1988:30).

El mismo estudioso considera que las máscaras, las *personae* de la poesía de Eliot son variaciones de su propia personalidad y experiencia, entendidas no necesariamente desde un punto de vista biográfico, sino justo como reorganización:

We know that Eliot wrote a poetry of masks or *personae*, but the masks are (surely more than was ever the case with Browning or the early ‘medieval’ Pound) masks for himself, versions or projections of aspects of his own personality. And one can infer from the quality of

the poem that the ‘experience’ dealt with is in some essential (though not necessarily biographical) way of reorganization of the experience of the poet himself. (*ibid.*, 63).

También vincula Scofield la idea de la máscara con la de la impersonalidad y subraya el impulso eliotiano hacia la “oblicuidad”⁷⁶:

However, in the poetry up until *The Hollow Men* (1925), and indeed sometimes earlier, we feel the same kind of impulsion towards a poetry that works obliquely, avoiding direct utterance and speaking through masks of *personae*, or adopting a tone of detachment, sometimes whimsical, sometimes caustic and satirical. And at this point the idea of the mask might be looked at more closely, since it is in many ways the corollary of the idea of impersonality. (*ibid.*, 76).

En el ensayo de 1920 “William Blake”, Eliot es contundente sobre la cuestión de la impersonalidad en un poema largo: “You cannot create a very large poem without introducing a more impersonal point of view, or splitting it up into various personalities.” (Eliot, 1999: 321). Jean Paul-Rosaye, en su libro *T.S.Eliot, poète-philosophe: essai de typologie génétique*, vincula la figura del poeta moderno con la creación de máscaras –un rasgo fundamental en Gil de Biedma-:

Être dans le monde et en même temps hors du monde implique une double perspective qui nécessite la création d’un rôle, ou d’une masque. Le rôle du poète moderne se parfait dans la création de masques qui sont autant de points de vue de l’auteur voulant se situer hors du monde (ou à une certaine distance) pour mieux en rendre compte et lui donner un sens. (Rosaye, 2000:35-36).

E.R. Curtius, en el capítulo “T.S.Eliot” de sus *Ensayos acerca de la literatura europea* analiza el paso desde el tratamiento “moderno”, emparentado con el joyceano (Curtius, 1989:298) del tiempo en *La tierra baldía* a “la consideración metafísica y religiosa de la temporalidad” (*ibidem*) en *Cuatro cuartetos* (1944):

La relativización poética de la realidad y del tiempo es lo que *The Waste Land* tiene de específicamente moderno: modo de sentir el tiempo que encontramos también en Joyce. Ahora

⁷⁶ John T.Mayer vincula esta “oblicuidad” con el afán de evitar la confesión romántica: “Keen to avoid romantic confession, Eliot deals with this interior quest not only ironically, but also obliquely, always in relation to other surfaces.” (Mayer, 1989:ix).

bien, contemporaneidad de todos los tiempos viene a ser equivalente a irrealidad del tiempo⁷⁷. A partir de esta concepción basta sólo dar un paso para llegar a una consideración metafísica y religiosa de la temporalidad. Este paso es el que dan los *Four Quartets*.(ibídem).

A este paso correspondería la conversión de las *personae* en una *persona*, en un “yo” unificado, que para Northop Frye se identifica con el del poeta: “In the later poetry the “I”, the speaker of the poem, is a *persona* of the poet himself; in the earlier work the narrators are created characters, speaking with the poet’s voice but not for him.”⁷⁸ (Frye, 1981:48).

Desde los epígrafes de Heráclito se anuncia que el tiempo –en su relación con la experiencia, personal e histórica- es el núcleo básico de significación de los *Cuatro cuartetos*. En palabras de Ake Strandberg, “There is also, in both fragments, a connection to the central leitmotif in these poems: time, or, more specifically, the relation between time and experience, where time is seen either as personal existential predicament or as history.” (Strandberg, 2002:160-161). Historia personal e historia colectiva, pues, confluyen en los *Cuatro cuartetos*, como nudo de intersección que en “The Dry Salvages” se transforma en el “punto” axial del texto, “the point of intersection of the timeless/ with time”⁷⁹.

Un concepto simultáneo y circular del tiempo orchestra la arquitectura de los *Cuatro cuartetos*⁸⁰. En palabras de Gil de Biedma, de su ensayo “Four Quartets”⁸¹, “en el despliegue de motivos y de temas, la entera teoría de meditaciones discursivas, pasajes líricos y episodios narrativos en que consiste *Four Quartets* podría compararse a una espiral, que pasa y repasa siempre por las mismas latitudes pero a longitud distinta.” (Gil de Biedma, 1994:363).

En “Burnt Norton” (1941) los primeros versos se articulan en torno a una idea de simultaneidad de tiempos, a la proclamación de la irremediabilidad del tiempo (“*All time is unredeemable*”, glosa con amarga y coqueta ironía Gil de Biedma en *Retrato del artista en 1956*):

Time present and time past
Are both perhaps present in time future

⁷⁷ O, en palabras de Jackson, “la négation du temps comme histoire”: “Car ce poème [*The Waste Land*] n’est pas l’affirmation d’une identité historique à travers le temps, il est plutôt la négation du temps comme histoire.” (Jackson, 1978:93).

⁷⁸ Para Moody, ya desde “What the Thunder said”, “The ‘We’, at once personal and inclusive, is a new voice, a new subject. [...] This is now the voice of the poet in the poem. The lyricism is as direct as if he were simply speaking to himself. But the self voiced is the ‘impersonal’ poet created in the common speech and the common experience.” (Moody, 1994:97).

⁷⁹ “El punto de intersección de lo intemporal/ con el tiempo”.

⁸⁰ Hay que subrayar que el texto no fue concebido desde el principio como un solo poema (ver Helen Gardner, 1978).

⁸¹ Prólogo a la traducción catalana de 1984 de *Four Quartets* de Alex Susanna. Se cita, como todos los ensayos de Gil de Biedma, por la edición de 1994 de *El pie de la letra. Ensayos completos*.

And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.⁸²

En un próximo capítulo me detendré en el análisis de los siguientes versos de “Burnt Norton”, a la hora de examinar la vinculación del “ejercicio de la irrealidad” de Gil de Biedma con el jardín de las rosas eliotiano, en el que el pájaro sentencia que “la especie humana/ no puede soportar mucha realidad”. Cabe avanzar sin embargo que “la primera puerta”⁸³ es la entrada en el reino del “what might have been”, el pasadizo nunca tomado, la puerta nunca abierta hacia la rosaeda, lo que Spender llamaba “the choice not made” (Spender, 1975:159):

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden.⁸⁴

Según explica Jackson, “il est à considérer que la quête du *nous* se donne comme une véritable entrée dans le temps, dans un temps qui intègre aussi bien le mode hypothétique du «might have been».” (Jackson, 1978:113). El jardín de las rosas funciona como un refugio, como un tiempo del brillo del instante, del recuerdo de las risas de los niños entre las hojas:

Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage

⁸² “El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./ Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible./ Lo que podría haber sido es una abstracción/ que queda como perpetua posibilidad/ sólo en un mundo de especulación./ Lo que podría haber sido y lo que ha sido/ apuntan a un solo fin, que está siempre presente.”

⁸³ “Other echoes /Inhabit the garden. Shall we follow?/ Quick, said the bird, find them, find them,/Round the corner. Through the first gate,/ Into our first world, shall we follow/ The deception of the trush?”

⁸⁴ “Hay eco de pisadas en la memoria/ allá por el pasadizo que no tomamos/ hacia la puerta que nunca abrimos/ a la rosaeda.”

Quick now, here, now, always-
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.⁸⁵

Volvamos a la entrada en el reino del “what might have been”, “into our first world”. Hay que encontrar los “otros ecos” que “habitan el jardín”. El proceso de su búsqueda es extraordinario y misterioso, porque estos ecos no se ven, difunden una música no oída pero a la que el pájaro responde y rodean las rosas que se presentan como si intuyeran la mirada que se posa sobre ellas:

There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
In the autumn heat, through the vibrant air,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.⁸⁶

“The unheard music”, “the unseen eyebeam”. Suenan aquí los ecos de “Correspondance” de Baudelaire, y además se avanza la clave: las rosas esperan “in a formal pattern”:

There they were as our guests, accepted and accepting.
So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.⁸⁷

Tenemos aquí al mismo tiempo una epifanía y una voluntad de ordenación dentro del milagro de la superficie centelleante de luz. Las rosas esperan dispuestas “in a formal pattern”. El ingreso en “*le temps retrouvé*” (cfr. Spender, 1975:160) se hace retomando en cierto

⁸⁵ “De repente en un dardo de luz del sol /aun mientras se mueve el polvo/ se levanta la risa escondida /de niños entre el follaje/ deprisa ahora, aquí, ahora, siempre/ ridículo el baldío tiempo triste/ extendiéndose antes y después.”

⁸⁶ “Allí estaban, dignos, invisibles, / moviéndose sin presión, sobre las hojas muertas,/ en el calor del otoño, a través del aire vibrante, / y el pájaro llamó, en respuesta a/ la música no oída oculta entre los arbustos./ Y la mirada del ojo sin ser vista cruzaba, pues las rosas/ tenían el aspecto de flores que son miradas.”

⁸⁷ “Allí estaban como invitadas nuestras, aceptadas y aceptando./ Así avanzamos, y ellas, en ordenación formal,/ a lo largo de la alameda vacía, hacia el círculo de boj,/ para mirar en lo hondo del estanque vaciado.”

sentido el afán de organización de los fragmentos del final de *La tierra baldía*. Los *Cuatro cuartetos* son el intento de ordenación de una articulación inmensamente compleja entre la historia personal y la historia colectiva, el tiempo y lo intemporal, sobre un trasfondo religioso: “This experience of being both in time, and also outside it, is religious” (Spender, 1975:158). El “pattern” es una noción básica que estructura los *Cuatro cuartetos* (cfr. Jackson, 1978:108)⁸⁸, se vincula con el sentido histórico y de la tradición eliotiano y está abocado a alcanzar “the still point of the turning world”, la coincidencia entre quietud y movimiento, entre comienzo y fin: “The point of intersection of the timeless/With time”. La coincidencia de los contrarios es fundamental, y se somete igualmente al intento de ordenación, intento en que el mecanismo enmarañado del recuerdo (un núcleo importantísimo para comprender a Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente) se inscribe dentro de lo temporal y permite acceder, como si de un eterno y jubiloso presente se tratara, al momento de la rosaeda:

Time past and time future

Allow but a little consciousness.
 To be conscious is not to be in time
 But only in time can the moment in the rose-garden,
 The moment in the arbour where the rain beat,
 The moment in the draughty church at smokefall
 Be remembered; involved with past and future.
 Only through time time is conquered.⁸⁹

Según Jackson: “Tel est le but de ce poème. Fonder, poétiquement, le statut de cette ambivalence temporelle, ou mieux, de cette double appartenance de l’esprit au temps (c’est-à-dire à la finitude et à ce qu’on hésite encore ici à nommer l’éternité, disons de façon plus prudente, au non-temps.” (Jackson, 1978:110). Además, citaré la nota que añade Jackson, ya que me parece muy relevante para subrayar no sólo la inserción de Eliot dentro de la línea- cuyo precursor en cierto sentido es Baudelaire- de grandes escritores de principios de siglo

⁸⁸ Debo todas estas reflexiones a las de Jackson:

Il est un mot, absent de toute l’oeuvre poétique antérieure d’Eliot, qui revient fort souvent dans les *Four Quartets* et dont on peut se servir pour tenter d’en cerner l’especificité: c’est le mot *pattern*. Ce mot n’est pas, en effect, le fruit d’un hazard. Notre hypothèse est que son occurrence répétée définit, plus qu’un simple moyen, une nécessité à la fois poétique (ce qui veut dire aussi ici métaphysique) et structurale. (Jackson, 1978:108).

⁸⁹ “El tiempo pasado y el tiempo futuro/ no permiten más que un poco de conciencia./ Ser consciente no es estar en el tiempo/ pero sólo en el tiempo es como el momento en la rosaeda,/ el momento en la arboleda donde golpeaba la lluvia,/ el momento en la iglesia con corrientes, al caer la niebla,/ pueden ser recordados; entretejidos con pasado y futuro./ Sólo a través del tiempo se vence al tiempo.”

obsesionados con el tiempo (Proust, Joyce y Thomas Mann) e influidos por Bergson, sino también la vinculación del tiempo y el sujeto:

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué à propos de Baudelaire, le temps intervient dans la poésie moderne à la fois comme l'obstacle qui s'oppose au désir d'absolu du sujet et comme le lieu dans lequel et à travers lequel il a à constituer son identité. La réflexion sur le temps qui préside à «Burnt Norton» n'est donc qu'une manière indirecte de réflexion sur le *moi*. (Jackson, 1978:110).

“East Coker” (1940) se organiza también en torno a un concepto simultáneo y circular del tiempo: el comienzo contiene el fin, el fin el comienzo, y ambos están ligados al espacio – simbolizado aquí por la casa- y, a la edad y a la tradición. Debajo de esta visión hay un trasfondo religioso, subrayado por la utilización del motto de Mary Stuart “In my beginning is my end.” Según Stephen Spender,

‘Burnt Norton’ lays down the themes which are extended in the remaining Quartets. But whereas in ‘Burnt Norton’ the language seems to hover between the subject matter of the experiencing of the timeless within time, and the language as poetry, in ‘East Coker’, ‘The Dry Salvages’ and ‘Little Gidding’ the religious meaning predominates.[...]

The religious ground of experience of time is again that of the first section of ‘East Coker’ [...] (Spender, 1975:164).

De manera simétrica, si al principio del poema leemos

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored...⁹⁰,

los versos finales identifican fin y comienzo a través de la imagen de los viejos como exploradores:

Old men ought to be explorers
Here and there does not matter
We must be still and still moving

⁹⁰ “En mi principio está mi fin. En sucesión /se levantan y caen casas, se desmoronan, se extienden,/ se las retira, se las destruye, se las restaura [...]”

Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise.⁹¹

“We must be still and still moving”: tenemos de nuevo la coincidencia de los contrarios, el afán de quietud y movimiento juntos, la tensión entre el tiempo (personal, histórico) y el deseo imposible de trascenderlo. De hecho, como veremos con más detalle en el segundo capítulo, es en “East Coker” donde Eliot reescribe a san Juan:

Shall I say it again? In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.⁹²

Volveremos a encontrar este trayecto del despojamiento, esta reescritura de la *vía negativa* en José Ángel Valente.

La meditación acerca de la palabra poética constituye un núcleo de significación importantísimo en los *Cuatro cuartetos*. La palabra poética está indisolublemente ligada al tiempo, está hecha de tiempo y de tradiciones confluyentes. El “yo” se configura en “la intolerable lucha/ con palabras y significados” y, aunque leemos en la segunda parte de “Burnt

⁹¹ “Los viejos deberían ser exploradores / aquí o allí no importa/ debemos estar quietos y seguir moviéndonos/ entrando a otra intensidad/ para una mayor unión, una comunión más honda/ a través del oscuro frío y la desolación,/ el clamor de la ola, el clamor del viento, las vastas aguas/ del petrel y la marsopa. En mi fin está mi comienzo.”

⁹² “¿Lo volveré a decir? Para llegar allí,/ para llegar donde estás, para llegar desde donde no estás,/ tienes que ir por un camino donde no hay éxtasis./ Para llegar a lo que no sabes/ tienes que ir por el camino del desposeimiento. / Para llegar a lo que no eres /tienes que ir por el camino en que no eres./ Y lo que no sabes es lo único que sabes /y lo que posees es lo que no posees / Y donde estás es donde no estás.”

Norton” que “la poesía no importa”, toda la reflexión de la quinta parte se centra en el trabajo con las palabras y con las “indisciplinadas escuadras de emoción”⁹³:

So here I am, in the middle way, having had twenty years-
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*-
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion.⁹⁴

Estos dos últimos versos son clave para toda la teoría poética de Eliot y para su idea de elaboración, de construcción de la emoción poética, de “pattern”. El “pattern” vuelve a aparecer, como cada vez más difícil de alcanzar, ligado a la circularidad, al paso del tiempo y a la “casa”, entendida, me parece, por lo menos en un doble sentido: como espacio de la infancia y del tiempo mágico del jardín de rosas, y como tradición. Así, cuando Eliot proclama “Home is where one starts from”, hay que vincularlo al contexto de la quinta parte de “East Coker”, de meditación sobre la palabra poética, sobre el oficio y sobre la única obligación de “us” (un sujeto múltiple que se puede entender como una galería de viejos exploradores de la palabra, un eslabón en la cadena de la tradición):

For us, there is only the trying. The rest is not our business.
Home is where one starts from. As we grow older
The world becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living. Not the intense moment
Isolated, with no before and after,

⁹³ En el tercer capítulo retomaré estas reflexiones sobre el proceso de elaboración poética y me detendré en las huellas eliotianas que manifiestan en este sentido Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente. Quería establecer una primera configuración y un acercamiento inicial a varios núcleos eliotianos que sustentarán después el edificio de los análisis comparados.

⁹⁴ “Así que aquí estoy, por el camino de en medio, habiendo pasado veinte años, / veinte años desperdiciados, los años de *l'entre deux guerres*; / tratando de aprender a usar palabras, y cada intento / es un arranque completamente nuevo, y un diferente tipo de fracaso / porque uno ha aprendido sólo a prevalecer sobre las palabras / para aquello que uno ya no tiene que decir, o el modo / como uno ya no está dispuesto a decirlo. Y así cada intento / es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado / con un desastrado equipo siempre deteriorándose / en la confusión general de la imprecisión del sentimiento, / indisciplinadas escuadras de emoción.”

But a lifetime burning in every moment
And not the lifetime of one man only
But of old stones that cannot be deciphered.⁹⁵

La tradición necesita una ordenación, una elaboración consciente, una disposición temporal, igual que la propia vida. Por eso el “*pattern*” deviene cada vez más complicado: porque no se trata sólo del “intense moment /isolated, with no before and after”, el momento esplendoroso del jardín de rosas –cuya articulación hemos visto que se quiere someter asimismo al “*pattern*”- sino de la inserción de este instante brillante (que analizaré al final de la tesis) en “a lifetime burning in every moment/ And not the lifetime of one man only / But of old stones that cannot be deciphered.”

En “Las Dry Salvages” (1941) se enuncia “el punto de la intersección de lo intemporal /con el tiempo”; “lo intemporal” es el tiempo del mar, el tiempo-mar impersonal, el tiempo místico y “el tiempo” corresponde al tiempo como experiencia, el tiempo-río interior: “The river is within us, the sea is all about us”. Como explica Stephen Spender, al principio del poema se trata de “a further consideration of the lived experience of time, by contrasting the time that is within us –in the unconscious, the life blood- with the oceanic impersonal time outside.” (Spender, 1975:168).

Sabemos que el río juega un papel fundamental en el imaginario afectivo y poético de Eliot, quien, según cuenta Peter Ackroyd, incluso tuvo pensado escribir un libro sobre sus recuerdos de la infancia, titulado *The River and the Sea*:

The wall, the door, the key, the corridors, the sound of childrens’ voices: echoes of these experiences appear in ‘Burnt Norton’ and elsewhere, just as other images return; he once half-planned to write a book of childhood reminiscences, to be entitled *The River and the Sea*, but he hardly needed to do so –these two natural forces run through all of his poetry, remembered even when they are absent in the landscape of desert or dry rock. (Ackroyd, 1984:22).

Además, Ackroyd alude a las propias palabras del autor de *Cuatro cuartetos* para comentar la dimensión afectiva del Mississippi, convertido en una obsesión que Eliot arrastra desde la infancia para plasmarla poéticamente en “Las Dry Salvages”:

⁹⁵ “Para nosotros, sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro.// Nuestra casa es desde donde se arranca. Al envejecer/ el mundo se nos vuelve más extraño, más complicada la ordenación/ de lo muerto y lo vivo. No el intenso momento/aislado, sin antes ni después,/ sino toda una vida ardiendo en cada momento/ y no toda la vida de un hombre solamente/ sino de viejas piedras que no se pueden descifrar.”

But there was also that other aspect of St Louis, the Mississippi, the great river. ‘I fell’, he wrote in later life to a St Louis newspaper, ‘that there is something in having passed one’s childhood beside the big river which is incommunicable to those who have not’. The river was within him, a source of imagery and of feeling –the river in flood, the river sluggish between two banks of yellow mud. (*ibid.*, 23).

Jaime Gil de Biedma hace referencia también en su ensayo “Four Quartets” a “la realidad de la experiencia, el Mississippi, a cuya orilla transcurrió la infancia del autor en Saint Louis, Missouri” (Gil de Biedma, 1994:362) y explica que

[...] de los cuatro lugares que dan nombre a los *Cuartetos*, *The Dry Salvages* es el único arraigado en la vida de Eliot, en los veranos de su niñez, adolescencia y primera juventud en Nueva Inglaterra; los otros son lugares que sólo ocasionalmente visitó y el valor sagrado que para él revisten obedece a consideraciones de índole moral e intelectual, sobre todo, que los poemas se encargan de explicitar.⁹⁶ (Gil de Biedma, 1994:363).

Veamos ahora qué tiempo mide la campana, porque ya no se trataría, creo, del “tiempo del reloj” bergsonian, sino del “tiempo real”, un gran “tiempo /más viejo que el tiempo de los cronómetros”, un tiempo que incluye “las viejas piedras que no se pueden descifrar” de “East Coker”, que une pasado y futuro (“when the past is all deception /and the future futureless”, es decir, probablemente “en la estación sombría” de la vejez) y anuncia “el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo”:

The tolling bell
Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,

⁹⁶ Y continúa explicando:

East Coker es un lugar en Somerset, solar originario del poeta, de donde su remoto antepasado Andrew Eliot marchó a Nueva Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII; Little Gidding, el de una comunidad religiosa de seculares, fundada por Nicholas Ferrar en 1625 y arruinada en los años de la Guerra Civil –el «rei vengut» que se menciona en el poema es Carlos I, refugiado allí una noche cuando huía camino de Escocia; Burnt Norton es una mansión en los Cotswolds, cuyo jardín, visitado por Eliot en el otoño de 1934, describe minuciosamente *Dame Helen Gardner* en *The Composition of Four Quartets*, un libro en que el lector interesado encontrará casi todo lo que humanamente puede saberse acerca de la génesis y composición de estos poemas. (Gil de Biedma, 1994:363).

Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future,
Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch
When time stops and time is never ending;
And the ground swell, that is and was from the beginning,
Clangs
The bell.⁹⁷

Las capas de tiempo no conocen “end, but addition”:

the trailing
Consequence of further days and hours,
While emotion takes to itself the emotionless
Years of living among the breakage
Of what was believed in as the most reliable
And therefore the fittest for renunciation.⁹⁸

“Las Dry Salvages” elabora una meditación lúcida y complejísima sobre el paso del tiempo, desde la perspectiva de “the sombre season”, “la estación sombría”. Así,

It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence-⁹⁹

Encontramos de nuevo el “pattern”, la voluntad de intentar una ordenación del pasado, una contemplación “significativa” (en este sentido es clave uno de los versos que siguen, famosísimo y muy importante para las huellas eliotianas en Gil de Biedma, “We have the experience but we missed the meaning”). Lo que podemos rescatar del pasado es el recuerdo, la experiencia de los “momentos de felicidad”, de los instantes de “iluminación súbita”:

⁹⁷ “[...] / el redoble de la campana / mide tiempo, no nuestro tiempo, hecha sonar por la ola de fondo / que se hincha sin prisa, un tiempo / más viejo que el tiempo de los cronómetros, más viejo / que el tiempo contado por ansiosas mujeres preocupadas / despiertas en la cama, calculando el futuro, / tratando de destejer, desenrollar, desenredar / y remendar juntos el pasado y el futuro, / entre medianoche y amanecer, cuando el pasado es todo engaño, / el futuro sin futuro, antes del cuarto de la mañana / cuando se detiene el tiempo y el tiempo nunca acaba; / y la ola de fondo, que es y era desde el principio, / hace sonar / la campana.”

⁹⁸ “[...] la arrastrada / consecuencia de más días y horas, / mientras la emoción toma para sí los años / sin emoción de vivir entre el hundimiento / de aquello en que se creía como lo más de fiar, / y por lo tanto lo más adecuado para su renuncia.”

⁹⁹ “Parece, según se hace uno viejo, / que el pasado tiene otra estructura y deja de ser una mera secuencia”.

The moment of happiness –not the sense of well-being,
Fruition, fulfillment, security or affection,
Or even a very good dinner, but the sudden illumination-
We had the experience but we missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.¹⁰⁰

José Ángel Valente empezará su ensayo “La hermenéutica y la cortedad del decir” (1969) citando estos dos célebres versos de Eliot: “We had the experience but [we] missed the meaning[.]/And approach to the meaning restores the experience”; Valente vincula el fragmento a la meditación sobre la palabra poética, afirma que “Eliot apunta en dos versos lo que podría ser en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético” (Valente, 1971:59) y añade: “Para Eliot esa experiencia restaurada en el sentido no es la de una sola vida, sino la de muchas generaciones. Porque el sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que, en suma, la palabra poética es por naturaleza depositaria.” (*ibídem*).

Volveremos sobre estos versos al examinar la “antigua inclinación humana/ por confundir belleza y significación” de “Ribera de los alisos” de Gil de Biedma. Otro de sus poemas, “Ampliación de estudios”, presenta huellas de los versos inmediatamente siguientes de “Las Dry Salvages”:

I have said before
That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations –not forgetting
Something that is probably quite ineffable:
The backward look behind the assurance
Of recorded history, the backward half-look
Over the shoulder, towards the primitive terror.¹⁰¹

¹⁰⁰ “Los momentos de felicidad –no la sensación de bienestar./frucción, cumplimiento, seguridad o afecto/ o incluso una muy buena cena, sino la iluminación súbita-/tuvimos su experiencia pero nos perdimos el significado,/ y el acercamiento al significado restablece la experiencia / de una forma diferente, más allá de ningún significado/ que podamos asignar a la felicidad.”

¹⁰¹ “He dicho antes/ que la experiencia pasada revivida en el significado/ no es sólo la experiencia de una sola vida/ sino de muchas generaciones –sin olvidar/ algo que probablemente es del todo inefable: la mirada hacia atrás por detrás de la seguridad / de la historia anotada, la mirada a medias, hacia atrás/ sobre el hombro, hacia el terror primitivo.”

Jaime Gil de Biedma cita la traducción catalana de Alex Susanna de todo este fragmento¹⁰² y hace el siguiente análisis:

Así que se trata de crear, o de hallar, una relación significativa entre esos momentos «dins i fora del temps» y nosotros, o sea: entre esos momentos y el resto de la vida vivida por nosotros y por lo demás, contemporáneos y antecesores. Dicho en pedante: se trata de superar la dicotomía de la conciencia en que consiste nuestra modernidad. (Gil de Biedma, 1994:365-366).

Se retoman en los versos eliotianos tanto la idea de “Tradition and the Individual Talent”, de la necesaria inserción en una experiencia “de muchas generaciones”, en una tradición, como la afirmación de la existencia de una permanente angustia temporal, angustia que el paso del tiempo y la conciencia de la “ordenación” del pasado actualizan, acentúan y potencian:

Now, we come to discover that the moments of agony
(Whether, or not, due to misunderstanding,
Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong things,
Is not in question) are likewise permanent
With such permanence as time has. We appreciate this better
In the agony of others, nearly experienced,
Involving ourselves, than in our own.
For our own past is covered by the currents of action,
But the torment of others remains an experience
Unqualified, unworn by subsequent attrition.¹⁰³

El carácter permanente de la angustia temporal se reitera: “the agony abides”¹⁰⁴ porque “Time the destroyer is time the preserver”¹⁰⁵. Desde esta óptica, la imagen-metáfora de la roca dentellada en medio del mar es fascinante y cargada de fuerza simbólica:

¹⁰² Desde “It seems, as one becomes older” hasta “towards the primitive terror”.

¹⁰³ “Ahora, llegamos a descubrir que los momentos de angustia/ (si son o no debidos a malentendimiento,/ habiendo tenido esperanza de lo que no se debiera o temido lo que no se debiera,/ no está en cuestión) son igualmente permanentes/ con una permanencia tal como la que tiene el tiempo. Esto lo apreciamos/ en la angustia de los demás, casi experimentada/ al implicarnos nosotros mismos, mejor que en la nuestra./ Pues nuestro propio pasado está cubierto por las corrientes de acción,/ pero el tormento de los demás sigue siendo una experiencia/ sin reservas, sin desgastar por la posterior atrición.”

¹⁰⁴ “La angustia permanece”

¹⁰⁵ “El tiempo, el destructor, es el tiempo, el conservador”

And the ragged rock in the restless waters,
Waves wash over it, fogs conceal it;
On a halcyon day it is merely a monument,
In navigable weather it is always a seamark
To lay a course by: but in the sombre season
Or the sudden fury, is what it always was.¹⁰⁶

¿Y qué era siempre la roca? El aviso de una perpetua ansiedad, el testimonio del paso implacable del tiempo, el anuncio de la muerte “en la estación sombría”. De ahí la desmitificación también del poder curativo del tiempo, desmitificación difícil de asimilar:

You cannot face it steadily, but this thing is sure,
That time is no healer: the patient is no longer here.¹⁰⁷

Los versos siguientes configuran dos imágenes extraordinarias, la de los viajeros en el tren y en el barco del tiempo; se trata de viajeros que, de manera igualmente desmitificadora, no escapan de ningún pasado ni se dirigen hacia ningún futuro, sino que parecen anticipar “el punto de intersección de la intemporal/ con el tiempo”, el anhelo imposible de escapar al tiempo y a la historia:

Fare forward, travellers! Not escaping from the past
Into different lives, or into any future;
You are not the same people who left that station
Or who will arrive at any terminus,
While the narrowing rails slide together behind you;
And on the deck of the drumming liner
Watching the furrow that widens behind you,
You shall not think “the past is finished”
Or “the future is before us.”
[...]
While time is withdrawn, consider the future

¹⁰⁶ “Y la roca dentellada en las aguas sin calma,/ las olas la desbordan, las nieblas la esconden;/ en un día alciónico es simplemente un monumento,/ en tiempo navegable es siempre una referencia en el mar/ para orientar un rumbo; pero en la estación sombría/ o en la furia súbita, es lo que era siempre.”

¹⁰⁷ “No se puede mirar de frente con firmeza, pero eso es seguro,/ que el tiempo no cura nada: el paciente ya no está aquí.”

And the past with equal mind.¹⁰⁸

Esta preparación debería desembocar en el anhelo que se reconoce como imposible:

But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time is an occupation for the saint.¹⁰⁹

Para los hombres sólo existe (y ello tendría que ser motivo de infinita alegría; en este sentido Gil de Biedma es más vital y más sabio que su extraordinario maestro) el instante brillante, necesariamente temporal; volvemos así al jardín de rosas, al dardo de luz del sol, a la exhortación inmediata “Quick now, here, now, always”:

For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts.¹¹⁰

Al sentido encarnado, a la Encarnación, le correspondería desde la perspectiva de “The Dry Salvages” “the life of significant soil”, “la vida de un suelo con significación”.

“Little Gidding” (1942), “sin duda el mayor de los cuatro poemas” en palabras de Gil de Biedma (1994:364) es, según Stephen Spender, “the darkest, most wintry, most death-saturated of the quartets, and also the culminating point of Eliot’s oeuvre.” (Spender, 1975:172). Desde el comienzo,

Midwinter spring is its own season

¹⁰⁸ “¡Adelante, viajeros! Sin escapar del pasado /hacia vidas diferentes, ni hacia ningún futuro;/ no sois los mismos que dejaron esa estación/ ni los que llegarán a ningún terminal./donde los raíles estechándose se deslizan juntos allá detrás;/ y en la cubierta del retumbante barco de pasajeros/ observando el surco que se ensancha detrás de vosotros,/ no pensaréis «el pasado se ha acabado»/ ni «tenemos el futuro por delante»./ [...] mientras se ha retirado el tiempo, considerad el futuro/ y el pasado con el mismo ánimo.”

¹⁰⁹ “Pero aprehender/ el punto de intersección de lo intemporal/ con el tiempo, es una ocupación para el santo.”

¹¹⁰ “Para los más de nosotros, hay sólo el momento/ descuidado, el momento dentro y fuera del tiempo./el acceso de distracción, perdido en un dardo de luz del sol.”

Sempiternal though sodden towards sundown,
Suspended in time, between pole and tropic.¹¹¹,

lo que se introduce es el tiempo del instante suspendido en el tiempo, del presente puro. Jackson, después de señalar “la sorte de symétrie thématique qui unit le début de «Little Gidding» et celui de «Burnt Norton»” (Jackson, 1978:132), añade:

C’est bien du *temps* qu’il s’agit ici comme là, d’un temps qui, concentrant en lui les instances passées et futures, s’offre comme une sorte de présent absolu. Mais c’est aussi à partir de cette symétrie que l’on peut mieux comprendre ce qui a changé, et qui est tout d’abord ceci: que l’absolu qui, dans «Burnt Norton», après avoir été affirmé spéculativement, n’était que pressenti par le sujet dans la présence invisible des enfants, est en quelque sorte réalisé ici par le «midwinter spring» dont le caractère contradictoire rassemble en une unité visible ce qui restait alors dualité. (*ibidem*).

La estación buscada parece ser el equivalente del momento de intersección de lo intemporal con el tiempo, “the unimaginable/Zero summer”. Además, en “Little Gidding” encontramos un tema fundamental, que Jackson llama “la rencontre de l’Histoire” (Jackson, 1978:135). El último de los *Cuartetos*, escrito en 1942, en plena Segunda Guerra Mundial (en este sentido, cabe fijarse en “la desfigurada calle” y en el sonido de la sirena del final de la segunda parte) es, según Spender, “also at the dark cold centre of the war, ‘the intersection of the timeless moment/ In England and nowhere. Never and always’.” (Spender, 1975:172). La evocación del lugar fija la historia (cfr. Jackson, 1978:135):

There are other places
Which also are the world’s end, some at the sea jaws,
Or over a dark lake, in a desert or a city-
But this is the nearest, in place and time,
Now and in England.¹¹²

Para reiterar esta espacialización de la historia, materializada por “aquí” e “Inglaterra”, pero también por “ningún sitio”, se vuelve a recurrir a la coincidencia de los contrarios:

¹¹¹ “Primavera en pleno invierno es su estación propia/ sempiterna aunque empapada hacia el ocaso./suspendida en el tiempo, entre polo y trópico.”

¹¹² “Hay otros sitios/ que también son el fin del mundo, algunos entre las mandíbulas del mar./ o sobre un lago oscuro, en un desierto o una ciudad./ pero éste es el más próximo, en lugar y tiempo,/ahora y en Inglaterra.”

Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.¹¹³

La segunda parte vincula la historia y la muerte. Los primeros versos recuerdan la amarga meditación de “Gerontion”:

Ash on an old man’s sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.¹¹⁴

La destrucción va desde “the death of hope and despair”, “the death of air”, hasta “the death of water and fire”, pasando por “the death of earth”. La muerte de los cuatro elementos se produce en un escenario devastado por la guerra, un escenario urbano. Y en este escenario tiene lugar también, en “la hora incierta” antes de la madrugada, en un tiempo todavía de tinieblas,

In the uncertain hour before the morning
Near the ending of interminable night
At the recurrent end of the unending¹¹⁵,

el encuentro con un misterioso desconocido cuya rápida contemplación desvela al “yo” “the sudden look of some great master”¹¹⁶. Y aquí Eliot inicia su reescritura de Dante, mediante la *terza rima*: el yo adopta para describir su encuentro de sombras el tono y la forma de la *Divina Comedia*:

And as I fixed upon the down-turned face
That pointed scrutiny with which we challenge
The first-met stranger in the waning dusk
I caught the sudden look of some dead master

¹¹³ “Aquí, la intersección del momento sin tiempo /es Inglaterra y ningún sitio. Nunca y siempre.”

¹¹⁴ “Ceniza en la manga de un viejo/ es toda la ceniza que dejan las rosas quemadas./ Polvo suspendido en el aire /marca el lugar donde acabó una historia.”

¹¹⁵ “En la hora incierta de antes de la mañana/ cerca del fin de la noche interminable/ al repetido final de lo inacabable”

¹¹⁶ “el repentino aspecto de algún maestro muerto”

Whom I had known, forgotten, half recalled
Both one and many; in the brown baked features
The eyes of a familiar compound ghost
Both intimate and unidentifiable.

Dante es una de las voces cruciales en Eliot, una presencia que el poeta reconoció y a la que homenajeó permanentemente no sólo a través de muchas incorporaciones (explícitas o implícitas) a sus versos -la alusión a los innumerables muertos de *The Waste Land*, la rosa que atraviesa toda su poesía, que es heredera de la *rosa sempiterna* dantesca-, sino también en sus ensayos, entre los que el más paradigmático es el que lleva por título, de modo muy significativo, “What Dante means to me” (1950), incluido en *To Criticize the Critic*. En este texto Eliot explica:

Twenty years after writing *The Waste Land*, I wrote, in *Little Gidding*, a passage which is intended to be the nearest equivalent to a canto of the Inferno or the Purgatorio, in style as well as content, that I could achieve. The intention, of course, was the same as with my allusion to Dante in *The Waste Land*: to present to the mind of the reader a parallel, by means of contrast, between the Inferno and the Purgatorio, which Dante visited and a hallucinated scene after an air-raid.¹¹⁷ (Eliot, 1992:128).

La historia se intersecta así con la reflexión sobre la poesía¹¹⁸ y sobre la tradición, y se inserta dentro de una galería de sombras. “The eyes of a familiar compound ghost” da la clave de esta intersección y marca la vuelta a uno de los más importantes núcleos eliotianos, la meditación sobre la palabra poética.

El “espectro compuesto” es “a la vez íntimo e inidentificable”, pertenece a la asimilación personal de la tradición pero no puede ser nombrado más allá de un *tú* espectral, consecuencia –y ello es básico para el tema de las figuraciones del sujeto- de la conciencia de asumir “un doble papel”, de construir un diálogo entre un personaje imaginado y otro imaginario (cuestión que nos recuerda inmediatamente a Gil de Biedma). “Although we were not”: “aunque no éramos”. Esta precisión es nodal para entender la conciencia del desdoblamiento, la articulación del diálogo con la historia y la tradición. Según Spender,

¹¹⁷ Y continúa: “But the method is different: here I was debarred from quoting or adapting at length –I borrowed and adapted freely only a few phrases –because I was *imitating*. My first problem was to find an approximation to the *terza rima* without rhyming.” (*ibidem*).

¹¹⁸ Véase Jackson: “La rencontre avec la Maître est d’emblée placée, elle aussi, sous le signe de la destruction (Cf. II, 81-86) en conjoignant ainsi une nouvelle fois la poésie et l’Histoire, ou plutôt en intégrant celle-ci dans le mouvement réflexif de celle-là.” (Jackson, 1978:137-138).

“Here, I think, the point is not what is said but what is avoided being said, not that the ghost is identifiable but that Eliot has avoided identifying him.” (Spender, 1975: 174-175):

So I asumed a double part, and cried
And heard another’s voice cry: ‘What! Are *you* here?
Although we were not. I was still the same,
Knowing myself yet being someone other-
And he a face still forming; yet the words sufficed
To compel the recognition they preceded.¹¹⁹

Mediante un diálogo con un fantasma multiple, compuesto, el yo es *reconocido*, y este reconocimiento, fundamental para su inserción en la tradición, se produce mediate las palabras. Y aquí interviene el “momento de intersección”, materializado en el cruce entre la historia, el tiempo presente de los bombardeos, y el tiempo sin tiempo, tiempo que abarca el de la tradición que se intenta seguir sometiendo a una voluntad de ordenación y reconocimiento. El “common wind”, el “viento común” urbano con su olor a humo y muerte es el viento que une al yo y a su fantasma compuesto de los maestros muertos. En palabras de Spender, “What may be indicated is that he is both inside historic time and outside it, double in the sense of being both body and ghost: the fusion being effected by the scene which is an air raid warning in war time London” (Spender, 1975:175):

And so, compliant to the common wind,
Too strange to each other for misunderstanding,
In concord at this intersection time
Of meeting nowhere, not before and after,
We trod the pavement in a dead patrol.¹²⁰

Las palabras del maestro, del “compound ghost” de ecos dantescos y yeatseanos, contribuyen a construir, según Spender, dos de los principales núcleos de sentido de los *Cuartetos*, la meditación sobre la vejez y sobre el lenguaje:

¹¹⁹ “Así, asumí un doble papel, y grité/ y oí la voz de otro gritar: «¡Cómo! ¿estás aquí tú?»/ aunque no éramos. Yo seguía siendo el mismo, /conociéndome a mí mismo y sin embargo siendo algún otro-/ y él una cara aún formándose; pero las palabras fueron bastante/ para obligar al reconocimiento a que precedían.”

¹²⁰ “Y así, sometiéndonos al viento común,/ demasiado extraños el uno al otro para malentendidos,/ en concordia en ese momento de intersección /de reunirnos en ningún lugar, sin antes ni después,/ pisamos la acera en muerto patrullar.”

The Dantesque ghost also has something of Yeats whose thoughts at the end of his life send ripples through Eliot's communings on old age throughout the *Four Quartets*. His talk provides a freezing finale for two topics of self-communing conversation in the quartets; language and old age. (*ibidem*).

Y ahí interviene explícitamente otra presencia reconocible de este "compound ghost", Mallarmé:

Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort.¹²¹

La exhortación mallarmeana a "purificar el dialecto de la tribu" desvela en la "edad sombría" sus fracasos, ya que "los dones reservados a la vejez" se enumeran con amarga ironía:

First, the cold friction of expiring sense
Without enchantment, offering no promise
But bitter tastelessness of shadow fruit
As body and soul begin to fall asunder.
Second, the conscious impotence of rage
At human folly, and the laceration
Of laughter at what ceases to amuse.
And last, the rending pain of re-enactment
Of all that you have done, and been; the shame
Of motives late revealed, and the awareness
Of things ill done and done to others' harm
Which once you took for exercise of virtue.
The fools' approval stings, and honour stains.¹²²

¹²¹ "Puesto que nuestro interés era el lenguaje, y el lenguaje nos impulsaba/ a purificar el dialecto de la tribu/ y a apremiar a la mente a mirar atrás y prever./ déjame revelar los dones reservados a la vejez/ para poner una corona en tu esfuerzo de toda una vida."

¹²² "Primero, la fría fricción del sentido que expira/ sin encanto, sin ofrecer promesa/ sino amarga insipidez de fruto fantasmal/ cuando cuerpo y alma empiezan a separarse."

Veremos una desmitificación semejante de la sabiduría de la vejez en Gil de Biedma, sobre todo en los amargos poemas de *Poemas póstumos*. El final del parlamento del misterioso “espectro compuesto”, del misterioso “él” que recuerda en cierto sentido al asombroso “the third who walks beside you” de *The Waste Land* hace que el “yo” –en conversación consigo mismo- vuelva a la historia del tiempo presente, a la “desfigurada calle” y al “sonido de la sirena”. Según Spender, es importante “to emphasize the way in which the dead, with echoes of their voices, crowd in on the scene of war-bombed London in this poem. There is the compound ghost who makes salutation to the living poet: but the living poet has also crossed into the darkness among the dead poets.” (Spender, 1975:176). La muerte parece presentirse no sólo desde la edad, también desde la historia:

The day was breaking. In the disfigured street
 He left me, with a kind of valediction,
 And faded on the blowing of the horn.¹²³

La reflexión sobre la historia se continúa desarrollando en la tercera parte y se enlaza con el anhelo constante e imposible de alcanzar “the point of intersection of time with timeless”:

This is the use of memory:
 For liberation –not less of love but expanding
 Of love beyond desire, and so liberation
 From the future as well as the past.¹²⁴

La “liberación” de lo temporal es imposible y conduce a una tensión insostenible -tal vez gran parte de los *Cuartetos* representen el intento de enunciar esta tensión- y, en último término, a la muerte. No se puede escapar a la historia y se asume que “[...] History may be servitude/ History may be freedom.”¹²⁵ “The self”, el “yo” es historia por más que busque liberarse de ella, es la historia de su amor hacia países, caras y lugares, cosas que la proximidad de la muerte desvanece:

Thus, love of a country

¹²³ “Rompía el día. En la desfigurada calle/ me dejó él, con una especie de despedida,/ y se desvaneció al sonar la sirena.”

¹²⁴ “Esta es la utilidad de la memoria:/ para la liberación –no menos del amor pero expandiéndose/ de amor más allá del deseo, y así la liberación /respecto al futuro igual que al pasado.”

¹²⁵ “La historia quizá sea servidumbre,/ la historia quizá sea libertad.”

Begins as attachment to our own field of action
And comes to find that action of little importance
Though never indifferent. [...]
[...] See, now they vanish,
The faces and places, with the self which, as it could, loved them,
To became renewed, transfigured, in another pattern.¹²⁶

El tono de estas reflexiones, meditativo, que incorpora la duda de igual manera que en los cuatro poemas se elabora varias veces sobre la coincidencia de los contrarios, es fundamental a la hora de establecer paralelismos con el tono de Jaime Gil de Biedma, como veremos más adelante. La palabra “pattern” es clave de nuevo: la trasfiguración, el cambio, se contemplan como el ingreso en una nueva ordenación. La “edad sombría” de “Las Dry Salvages”, el tratamiento de la historia, la meditación sobre la palabra y, al final, la muerte, son grandes temas vitales y poéticos que se intentan someter a una organización.

Pero aquí hay un elemento perturbador, que ya apareció en “Burnt Norton” y en “East Coker”: el amor. Si en “Burnt Norton” tenemos la dialéctica amor /deseo o quietud/ movimiento,

Desire itself is movement
Not in itself desirable;
Love is itself unmoving,
Only the cause and end of movement,
Timeless, and undesiring
Except in the aspect of time
Caught in the form of limitation
Between un-being and being.¹²⁷

en “East Coker” parece considerarse –en clave mística- el amor como independiente del tiempo y del espacio, fuera de la historia:

¹²⁶ “[...] Así, el amor a un país/ empieza como apego a nuestro propio campo de acción/ y llega a encontrar que esa acción es de poca importancia,/ aunque nunca indiferente. La historia quizá sea servidumbre/ la historia quizá sea libertad. Ve, ahora se desvanecen,/ las caras y lugares, con el Yo que, cuando podía, los amaba,/ para quedar renovado, transfigurado, en otra ordenación.”

¹²⁷ “El deseo mismo es movimiento / no deseable en sí mismo;/ el amor mismo no es móvil,/ sólo la causa y el fin del movimiento,/ sin tiempo, y sin deseo/ excepto en el aspecto de tiempo/captado en la forma de limitación/ entre des-ser y ser.”

Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.¹²⁸

A finales casi de “Little Gidding” el amor es el inventor del tormento:

Who then devised the torment? Love.
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove.¹²⁹

El hombre está condenado a sufrir “un fuego u otro fuego”:

We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire.¹³⁰

El fuego puede aludir tanto al fuego de la consumación del Purgatorio –la muerte se ve en este sentido no ya como “muerte por agua” sino por fuego- como al fuego contingente, al fuego real de los bombardeos. La historia más inmediata y espeluznante y el deseo de trascenderla se unen en los versos anteriores:

The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre and pyre-
To be redeemed from fire by fire.¹³¹

La última parte de “Little Gidding” retoma el principio y el final simétricos de “East Coker”, “In my beginning is my end” e “In my end is my beginning” y cierra así la

¹²⁸ “El amor es más aproximadamente él mismo/ cuando dejan de importar el aquí y el ahora.”

¹²⁹ “¿Quién inventó el tormento? El amor./ Amor es el Nombre desacostumbrado/ tras las manos que tejieron/ la intolerable camisa de llamas/ que el poder humano no puede quitarse.”

¹³⁰ “Vivimos sólo, sólo suspiramos/ consumidos por un fuego u otro fuego.”

¹³¹ “La paloma bajando rompe el aire/ con llama de incandescente terror/ cuyas lenguas declaran/ el único descargo de pecado y error./ La única esperanza, o si no, desesperación/ reside en la elección entre pira y pira-/ para ser redimidos por el fuego.”

circularidad que atraviesa los *Cuatro Cuartetos*, circularidad subrayada también por la reescritura del verso “Home is where one starts from”:

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.¹³²

La “casa” se convierte en espacio imprescindible no sólo para los hombres, sino también para las palabras; en este sentido, los versos que siguen son una reflexión sobre la palabra y el oficio poéticos desde la perspectiva de la necesaria elaboración de la emoción poética. Se vuelve así a “East Coker” y, por supuesto, a las ideas de “Tradition and the Individual Talent”, al intento de trabajar con la emoción dentro del poema, de disponer en un “pattern” las “undisciplined squads of emotion”:

And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.¹³³

Las palabras, igual que los hombres, son producto de muchas generaciones, se insertan en una tradición, en una continuidad, y marcan un comienzo y un final, anuncian la muerte. La cadena de simetrías es evidente: fijémonos por ejemplo en “The complete consort dancing together” y comparemos con la danza evocada en “East Coker”: “And see them dancing around the bonfire/ The association of man and woman/ In daunsinge, signifying

¹³² “Lo que llamamos comienzo es a menudo el fin/ y llegar a un fin es hacer un comienzo./ El fin es de donde arrancamos.”

¹³³ “Y cada expresión / y frase que sea correcta (donde cada palabra esté en su casa,/ ocupando su lugar para apoyar a las demás,/ la palabra ni desconfiada ni ostentosa,/ un fácil comercio de lo viejo y lo nuevo,/ la palabra corriente, exacta sin vulgaridad,/ la palabra formal, precisa pero no pedante,/ el conjunto completo bailando juntos)/ toda expresión y toda frase es un fin y un comienzo,/ todo poema es un epitafio.”

matrimonio”¹³⁴ La “piedra ilegible” es de nuevo una de las piedras de “East Coker”, “old stones that cannot be deciphered”. Se arranca desde ella igual que desde la “casa”, ella contiene la casa. En este sentido infancia y muerte, principio y final, se inscriben dentro de un concepto circular y trascendente, espiritualizado, del tiempo:

We die with the dying:
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.
The moment of the rose and the moment of the yew-tree
Are of equal duration.¹³⁵

No se puede escapar a la historia, a lo temporal, ya que la historia “ es una ordenación de momentos sin tiempo”, espacializada en “Little Gidding” en una capilla apartada de Inglaterra:

A people without history
Is not redeemed from time, for history is a pattern
Of timeless moments. So, while the light fails
On a winter afternoon, in a secluded chapel
History is now and England.¹³⁶

El “pattern” representa el elemento clave que deben compartir las palabras, las vidas, la poesía, la historia, incluso la muerte. Las palabras anticipan la muerte –“Every poem is an epitaph”- ; en este sentido Eliot demuestra que no hay que leer *al pie de la letra* (por hacer un guiño a Gil de Biedma) el verso “The poetry does not matter”. La poesía importa, y mucho, y ahí están para probarlo no sólo las poéticas insertas en los *Cuatro cuartetos*, no sólo los ensayos eliotianos, sino cada uno de sus versos. Otra cosa es que la poesía no salve, no redima del tiempo -*All time is unredeemable*-, no cumpla la esperanza secreta de compensar el paso del tiempo, la miseria de la vejez: “It was not (to start again) what one had expected.” La poesía permite la exploración circular:

¹³⁴ “y verles bailar en torno a la hoguera/ la unión de hombre y mujer/ en danças, significando/ un sacramento digno y conveniente”.

¹³⁵ “Morimos con los agonizantes:/ ved, ellos se marchan, y nos vamos con ellos./ Nacemos con los muertos:/ ved, ellos vuelven, y nos traen con ellos./ El momento de la rosa y el momento del tejo/ son de igual duración.”

¹³⁶ “Un pueblo sin historia/ no se redime del tiempo, pues la historia es una ordenación/ de momentos sin tiempo. Así, mientras la luz cae/ en una tarde de invierno, en una capilla apartada/ la historia es ahora e Inglaterra.”

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.¹³⁷

y el intento –“para nosotros sólo está el intentar”- de volver al jardín de rosas, de entrar de nuevo, en el umbral de la muerte, por la “unknown, remembered gate”. Hemos regresado al jardín de rosas de Burnt Norton, a “los niños en el manzano” y al mágico brillo del instante, al tiempo del aquí y de un ahora que se desearía eterno, a la exhortación desesperada de pura imposible: “Quick now, here, now, always”. Pero ahora el momento de la rosa es el momento del fuego, el encuentro con la muerte. Volviendo a Spender, “‘Little Gidding’ is the furthest point in his spiritual and poetic exploration, his meeting with death.” (Spender, 1975:177):

When the tongues of flame are in-folded
Into the crowded knot of fire
And the fire and the rose are one.¹³⁸

Definitivamente –y sobre eso Gil de Biedma sabía mucho, si no, no hubiera podido escribir “No volveré a ser joven”- “el único argumento de la obra” “it was not (to start again) what one had expected.”

¹³⁷ “No cesaremos de explorar/ y el fin de toda nuestra exploración/ será llegar a donde arrancamos/ y conocer el lugar por primera vez.”

¹³⁸ “Cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro/ en el coronado nudo de fuego/ y el fuego y la rosa sean uno.”

CAPÍTULO 2.

TIEMPO Y TRADICIÓN: (RE)ESCRITURAS.

POETAS CRÍTICOS Y TRADICIONES COMPARTIDAS.

2.1. La conciencia de la tradición

La tradición y su (re)escritura consciente es uno de los rasgos más sobresalientes de la obra poética y ensayística de Eliot y también una de las dimensiones que lo vinculan a Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, muy atentos ambos a las formas de la tradición en su poesía y a sus procesos de ordenación y elaboración en sus ensayos. No es éste evidentemente el lugar para hacer una revisión de las tradiciones conjugadas en Eliot, ya que excedería con mucho el propósito y la extensión del trabajo. Sin embargo, hay que mencionar que se trata de un núcleo de sentido por un lado muy ligado por supuesto a la escritura del tiempo –ya que (re)escribir o inventarse una tradición es escribir el tiempo-, y por otro, absolutamente compartido por los poetas españoles aquí analizados.

La conciencia del pasado es, según explica Eliot en uno de sus primeros¹³⁹ y más célebres ensayos, “Tradition and the Individual Talent” (1919), una de las cualidades básicas que debe poseer el poeta:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone¹⁴⁰. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. [...]

¹³⁹ Lo cual indica que la conciencia de la tradición era una preocupación temprana de Eliot.

¹⁴⁰ Según M.A.R.Habib, “Behind this statement may lie the pressure of a Bradleyan, monistic world-view in which no entity can be assessed in isolation.” (Habib, 1999:165-166).

[...] What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. (Eliot, 1999:15, 17).

Otra idea extremadamente importante es que la inscripción en la tradición no es un proceso natural, una herencia, sino la consecuencia de un trabajo. La tradición hay que conquistarla¹⁴¹ y desde esta perspectiva el sentido histórico, estrechamente ligado a la conciencia de la tradición –y de su necesaria actualización- , es otra cualidad indispensable para el poeta que quiere serlo más allá de la primera juventud:

Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. (Eliot, 1999:14).

El sentido histórico es por supuesto un sentido del tiempo y de lo intemporal, un sentido del pasado, de su imprescindible actualización y a la vez un sentido del presente, de lo contemporáneo. La inserción en la tradición y la construcción de una tradición personal se llevan entonces a cabo desde un doble enfoque: desde la asimilación del pasado y desde el seguimiento de sus coetáneos; ambas perspectivas han de darse simultáneamente e implican una labor constante de lectura, análisis y comparación. El presente es así consecuencia y etapa de una tradición que hay que conquistar a través del trabajo:

This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together¹⁴², is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. (*ibidem*).

¹⁴¹ Me parece que se podría establecer –con muchos matices- en este sentido un paralelismo con la ya mencionada teoría de la ansiedad de las influencias de Bloom.

¹⁴² Suenan aquí los ecos de “The point of intersection of the timeless /With time.”.

Otra idea importantísima que Eliot formula en este ensayo y la vincula al sentido de la tradición es la teoría de la impersonalidad de la emoción poética, que veremos en el próximo capítulo, dedicado a esta cuestión.

Las reflexiones eliotianas en torno a la tradición desembocan en dos núcleos decisivos, que derivan el uno del otro y se encuentran así absolutamente ligados: la preocupación por la función social de la poesía y el análisis de las dinámicas de cambio de la tradición. En este sentido Eliot pueda ser considerado tal vez como un precursor de los estudios sobre el canon literario.¹⁴³ Por supuesto, cabe insistir una vez más en algo muy sabido, el hecho de que los ensayos de Eliot han influido de manera apreciable en el canon, llegando incluso a cambiarlo, como es el caso de la revalorización de los poetas metafísicos o de la línea irónica del simbolismo. Francesca Neri por ejemplo escribe al respecto: “En *The Sacred Wood*, Eliot articula una teoría del canon literario occidental, del que luego propone su interpretación

¹⁴³ De hecho, célebres nociones y postulados eliotianos como el “correlato objetivo”, la “no-disociación de la sensibilidad”, la “dificultad”, la “imaginación auditiva”, el “sentido del ritmo y el sentido de la estructura” o lo conversacional en poesía pueden ser considerados criterios de canonización. Véase en este sentido: Sauerberg, 1997:28-63. En cuanto al carácter de precursor de Eliot de los estudios sobre el canon, se pueden consultar las siguientes referencias: Guillory, en Robert von Hallberg, 1984:337-362; Altieri, 1990:29,31; Kermode, 1988:116; Jan Gorak, 1991.

Cabe detenerse especialmente en el análisis que hace John Guillory a propósito de la revisión canónica de Eliot. Así, refiriéndose a “Tradition and the Individual Talent”, señala: “Already in 1919 Eliot is revising the canon” (Guillory, 1984:342). Enuncia también Guillory “the impassable boundary between major and minor” como “the canonical engine of Eliot’s criticism” (*ibid.*,340) y hace la siguiente afirmación sobre las revisiones eliotianas de la tradición: “For Eliot told us nothing less than that we *had* been wrongly persuaded. The rediscovery of a marginal elite standing in an apocryphal relation to the established canon marks a shifting of authority within the literary culture, as it adjusts to the instabilities of its marginal positions.” (*ibid.*, 339) y matiza:

Most of these revisions are well known, but it is not generally acknowledged that Eliot’s principle of revision is the high valuation of the minor stance. Eliot’s revisions –his preference for the Metaphysicals and Dryden over Spenser and Milton, for the Jacobean dramatists over Shakespeare, and his rejection of virtually all Romantic and Victorian poetry- can be projected from the inner argument of the early essays. (*ibid.*, 342-343).

Un ensayo emblemático al respecto es “What is Minor Poetry?” (1944), incluido en *On Poetry and Poets* (1957), donde Eliot examina la cuestión de las antologías y subraya que “good literary editors have an important part to play in a healthy literature” (Eliot, 1957:40), ya que “a poet must make a place for himself among other poets, and within his own generation, before he appeals to either a larger or an older public.” (*ibidem*). Su constatación del mercado de la reputación poética anticipa, como afirmaba unas líneas más arriba, el debate sobre el canon literario: “No poetic reputation ever remains exactly in the same place: it is a stock market in constant fluctuation.” (*ibid.*,48). Por fin, destaca su exhortación a preguntarse por la autenticidad de un poeta antes que por su grandeza¹⁴³ -“The most that I should venture to commit myself to, about the work of any living poet when I met it for the first time, is whether this is *genuine* poetry or not” (*ibid.*,50), ya que sólo el tiempo puede certificar la grandeza: “[...] and leave the question whether they are great to the only tribunal which can decide: *time*.” (*ibid.*,51): “It isn’t that I need time to make up my mind: I need time in order to know what I really felt at the moment. And that feeling is not a judgment of greatness or importance: it is an awareness of *genuineness*. So, we are not really concerned, in reading a contemporary poet, with whether he is a ‘major’ or a ‘minor’ poet. (*ibid.*,52).

En “Milton P”, un ensayo sobre Milton de 1936, recogido en el mismo volumen *On Poetry and Poets*, Eliot ya había subrayado que “it is more important, in some vital aspects, to be a *good* poet than to be a *great* poet” (*ibid.*,139).

concreta.” (Neri, 2002:392). De hecho Lars Ole Sauerberg propone enfocar la empresa crítica del autor de “Tradition and the Individual Talent” “relating to literary canon as grounded on the notion of impersonality of art.” (Sauerberg, 1997:33) y precisa: “Central to the canon must be works clearly displaying a dissociation of sensibility with a predominance of objective correlatives as the manifest pivots of his impersonality theory.” (*ibídem*).

En el “Prólogo” (1955) a su traducción de *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), Gil de Biedma subraya la labor eliotiana de reescritura de la tradición y utiliza dos términos sintomáticos: “rescate” y “restaurar”. También recalca la impronta decisiva que sus ensayos han dejado en la reconfiguración del canon. Las palabras del poeta barcelonés son sumamente iluminadoras para analizar la huella que el maestro dejó en su pensamiento crítico:

Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse; Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable, restaurando en su significado justo la aportación de los primeros dramaturgos isabelinos y de los poetas metafísicos, sometiendo a nueva prueba los valores ya demasiado a ciegas aceptados; el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya. (Gil de Biedma, 1968:6).

Gil de Biedma destaca también la agudísima conciencia eliotiana de la tradición como permanentemente elaborada y actualizada por el poeta y del poeta en tanto que producto de la tradición e insiste en la inseparabilidad del tiempo y de la tradición. Desde esta perspectiva, reescribir la tradición es escribir el tiempo:

A lo largo de su labor nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y cómo toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un “orden simultáneo” (como una “norma de momentos intemporales”, se dice en *Little Gidding*). La crítica de Eliot, lo mismo que su poesía, responde en última instancia a ese anhelo por descubrir el “punto de intersección de lo intemporal con el tiempo” que es la espiga de la personalidad humana y artística de Eliot. (*ibíd.*, 6-7).

El poeta es escrito por la tradición a cuyo establecimiento contribuye a su vez. La tradición no representa una herencia estática, sino una construcción siempre renovada por las

lecturas que se llevan a cabo desde el presente y en estas lecturas el sentido histórico funciona como un patrón fundamental. El análisis de la tradición como un proceso dinámico aparece también en “What is a Classic?”(1945), texto asimismo perteneciente a *On Poetry and Poets*, cuyo solo título es sintomático para demostrar la preocupación de Eliot frente a los mecanismos de legitimación de un escritor en tanto que “clásico”. En este ensayo el crítico retoma las líneas de reflexión de “Tradition and the Individual Talent” e insiste en la importancia determinante de la tradición para configurar una literatura madura:

The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which is produced: an individual author –notably Shakespeare and Virgil –can do much to develop his language: but he cannot bring the language to maturity unless the work of the predecessors has prepared it for the final touch. A mature literature, therefore, has a history behind it: a history, that is not merely a chronicle, an accumulation of manuscripts and writings of this kind and that, but an ordered though unconscious progress of a language to realize its own potentialities within its own limitations. (Eliot, 1957:55-56).

Llegados a este punto, cabe volver a “Tradition and the Individual Talent”, para recalcar la necesidad de insertarse en una tradición previamente conquistada que legitime al poeta, ya que no se puede emitir un juicio de valor sobre un poeta sin compararlo con sus predecesores y sus contemporáneos. Desde esta perspectiva, hay que destacar de nuevo la consideración eliotiana de los procesos dinámicos de ajuste y reajuste que intervienen en la construcción de la tradición y poner de manifiesto la idea de orden que guía a Eliot en sus reflexiones sobre esta tradición:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relations to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that we shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has

approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities. (Eliot, 1999:15).

A la luz de estas afirmaciones regresemos a “What is a Classic?”, donde se reitera la importancia decisiva de la conciencia del pasado para el poeta, que será, incluso en el caso de rebelarse en contra de la tradición, el continuador de ella en tanto que eslabón en su cadena:

We may expect the language to approach maturity at the moment when men have a critical sense of the past, a confidence in the present, and no conscious doubt of the future. In literature, this means that the poet is aware of his predecessors, and that we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique. [...] The poet, certainly, in a mature age, may still obtain stimulus from the hope of doing something that his predecessors have not done; he may even be in revolt against them, as a promising adolescent may revolt against the beliefs, the habits and the manners of his parents; but, in retrospect, we can see that he is also the continuer of their traditions, that he preserves essential family characteristics, and that his difference of behaviour is a difference in the circumstances of another age. (Eliot, 1957:58).

Recordemos las reflexiones acerca de la dinámica de la tradición y del difícil binomio conservación/ innovación de “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” (1985), de Gil de Biedma:

Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en la que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquélla. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado –más allá de la tradición inmediata –es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres.(Gil de Biedma, 1994:271).

La clave es, volviendo a “What is a Classic?”, precisamente este equilibrio entre tradición e originalidad: “The persistence of literary creativeness in any people, accordingly, consist in the maintenance of an unconscious balance between tradition in the larger sense – the collective personality, so to speak, realized in the literature of the past- and the originality of the living generation.” (Eliot, 1957:58). En cuanto a los criterios para identificar a un autor clásico, Eliot enuncia “el estilo común”, la “amplitud” y la “universalidad” (cfr. Eliot, 1992: 59, 70). Cabe retener el “estilo común”, por su vinculación con un postulado eliotiano fundamental adoptado por Gil de Biedma y Valente, lo conversacional en poesía.

Las dinámicas de cambio dentro de la tradición literaria se vinculan a las reflexiones sobre el lenguaje, que debe renovarse continuamente. Como leemos en “American Literature and the American Language” (1953), incluido en *To Criticize the Critic*, “It is, of course, a necessary condition for the continuance of literature, that the language should be in constant change.” (Eliot, 1992:49). Pero la configuración de este cambio es inseparable de la historia, tanto de la historia social, como de la historia de la crítica -como veremos al analizar *Función de la poesía y función de la crítica* (1933), libro fundamental en la formación de Gil de Biedma, que lo tradujo en 1955-; en este sentido, hay que detenerse en las consideraciones eliotianas acerca de la función social de la poesía, consideraciones que tanto influyeron en el autor de *Las personas del verbo*.

Antes de pasar al siguiente apartado, dedicado al examen de la función de la poesía y la crítica, hay que subrayar que los dos poetas españoles aquí analizados llevan a cabo en sus ensayos la escritura de una tradición, cuyo carácter, aunque no tan radicalmente adscrito a un proceso de “reajuste” como en el caso de su maestro, implica la elaboración de un canon personal dentro del cual la línea de la poesía meditativa, por ejemplo, que se remonta a John Donne, Andrew Marvell y los demás poetas metafísicos y pasa por Luis Cernuda, ocupa un lugar fundamental. También hay que señalar la preocupación explícita de José Ángel Valente por el problema del canon y de sus dinámicas de cambio; al respecto, los propios títulos de dos ensayos incluidos en *La experiencia abisal* (2004) son muy ilustradores: “Formas de lectura y dinámicas de la tradición”¹⁴⁴ (1995), análisis de algunas lecturas sobre san Juan de la Cruz y “Del canon arbitrario a la incierta profecía” (1995)¹⁴⁵, una crítica al entonces recién publicado *El canon occidental* de Harold Bloom. En este último texto Valente recalca una

¹⁴⁴ Incluido originariamente en J.Á. Valente y J.Lara Garrido (eds.), *Hermeneútica y mística: san Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, págs. 15-22.

¹⁴⁵ *Abc*, 19 de diciembre de 1995.

cuestión básica que comparte con Jaime Gil de Biedma y sobre la que Eliot insistió mucho en *Función de la poesía y función de la crítica: el papel del lector*.

2.2. Funciones de la poesía y de la crítica. Los poetas como críticos y teorías del poema. El papel del lector¹⁴⁶.

2.2.1. La función social de la poesía y de la crítica

La meditación sobre la función de la poesía y de la crítica es una constante compartida, aunque desde presupuestos distintos, por Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente. Evidentemente, es el poeta barcelonés, traductor y prologuista de *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, quien más se acerca a la visión del maestro, aunque, como veremos en el capítulo dedicado a la elaboración de la emoción poética, Valente manifiesta también en este sentido profundas huellas eliotians.

Llegados a este punto, me concentraré en el examen de *Función de la poesía y función de la crítica*¹⁴⁷ y del ensayo titulado precisamente “The Social Function of Poetry” (1945), que inaugura el volumen *Sobre la poesía y los poetas*. Ambos textos serán puestos en relación con el pensamiento crítico de Gil de Biedma, especialmente con el “Prólogo” a su traducción del libro de Eliot, prólogo que abre, bajo el título de “«Función de la poesía y función de la crítica», por T.S.Eliot”, la recopilación de sus ensayos *El pie de la letra* (1980, 1994)¹⁴⁸. En este “Prólogo” el poeta barcelonés subraya la preocupación del autor angloamericano por la dinámica histórica de elaboración de la tradición:

Al examinar la historia de la poesía y de la crítica de poesía no cae en la embriagadora tendencia de pronunciar excomuniones y conceder salvoconductos: se contenta con hacer valer

¹⁴⁶ La lectura del libro de Eugenio Maqueda Cuenca *La obra de Gil de Biedma a la luz de T.S.Eliot y el pensamiento literario anglosajón* me ha sugerido el título de este subcapítulo y sus divisiones.

¹⁴⁷ Los ejemplos de este libro de Eliot se citarán directamente por la traducción de Jaime Gil de Biedma, ya que considero que esta traducción es muy importante para el análisis de las huellas eliotianas en el autor barcelonés.

¹⁴⁸ Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980. La edición completa, de la que citaré a lo largo de la tesis, es de 1994, en la misma editorial. El “Prólogo”, que cito por la edición de 1968 de la traducción de Eliot, incorpora gran parte del artículo “Poesía y comunicación” (1955).

aquellas observaciones y experiencias del pasado que todavía son útiles y con poner en claro la continuidad –y necesidad de un proceso histórico. (Gil de Biedma, 1968:12).

Además, señala Gil de Biedma la voluntad eliotiana de enunciar algunos criterios valorativos con los que la crítica pueda enfrentarse a un poema, criterios estrechamente vinculados a la teoría de la impersonalidad y al carácter de ordenación de experiencias que tiene el poema:

Por si fuera poco, lo que Eliot intenta precisamente es hallar unas normas críticas generales, por escasas y modestas que sean; frente a la crítica impresionista de finales del siglo pasado y principios de éste, se esfuerza en hallar unos criterios apreciativos aplicables a cualquier tipo de poema, por el solo hecho de ser un poema y no otra cosa, abstracción hecha de la personal relación en que se encuentra con su autor, o con un lector determinado; para la crítica lo importante son las relaciones entre ese poema y las demás criaturas poéticas, antecesoras, contemporáneas y sucesoras suyas. Estos criterios apreciativos acaso hayan de ser predominantemente formales –sobre todo si queremos aplicarlos con un mínimo de éxito a la poesía de nuestro tiempo-, como un correctivo a nuestra impertinente afición a adoptar y defender posiciones personales en terrenos donde la personalidad no tiene maldita cosa que hacer. Importa, para empezar, distinguir entre la naturaleza de la poesía y las funciones que la poesía desempeñó a lo largo de la historia o desempeña en nuestros días, porque todos -poetas, lectores y críticos- damos en definir la poesía de acuerdo con la peculiar función que tiene asignada dentro de nuestro esquema de vida; Eliot insiste discretamente sobre este punto y nos hace ver que lo que la poesía es y lo que la poesía hace por nosotros no son la misma cosa. (Gil de Biedma, 1968:14-15).

Volveremos en el próximo capítulo, dedicado a la construcción de la emoción poética, sobre la recepción biedmiana de la teoría de la impersonalidad, de la que también encontramos huellas en este “Prólogo”. Vamos a intentar ahora hacer algunas calas en *Función de la poesía y función de la crítica*, y a seguir las afirmaciones de su traductor, para rastrear la impronta eliotiana en Gil de Biedma por lo que respecta a lo que Eliot consideraba “las dos metas teóricas de toda labor crítica” (Eliot, 1968:30): las preguntas “¿Qué es la poesía? ¿Es éste un buen poema?” (*ibidem*).

Y aquí el autor angloamericano subraya una cuestión básica, sobre la que asimismo volveré en el próximo capítulo: el carácter de “ordenación” de experiencias que supone hacer crítica:

Lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar un buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema *nuevo* que responde propiamente a las *nuevas* circunstancias es la mejor prueba de su aptitud. La experiencia poética, tal y como se desarrolla en la persona madura y consciente, no consiste en una mera suma de experiencias frente a diversos poemas; la educación, en poesía, requiere una ordenación de esas experiencias. (Eliot, 1968:32).

Eliot formula así la necesidad de preguntarse “¿qué es la poesía”, necesidad derivada de la lectura poética y de la “ordenación” y “reordenación” de experiencias que implica el ejercicio crítico:

Cuando no nos contentamos con escoger y rechazar, sino que ordenamos lo escogido, hemos llegado a un segundo estadio en nuestro conocimiento de la poesía. Y podría hablarse de un estadio tercero, o de reordenación, en que el lector, ya formado, se enfrenta con algo nuevo en su tiempo y descubre un nuevo criterio poético de acuerdo con el cual considerarlo.

Este criterio que nuestro intelecto alumbra, como un fruto de la poesía con cuya lectura hemos gozado, es en cierto modo la respuesta que se da cada cual a la pregunta ¿qué es la poesía? [...] Aprendemos lo que la poesía es –si es que alguna vez llegamos a aprenderlo – leyendo poesía; [...] En todo caso, la pregunta ¿qué es la poesía? Brota naturalmente de nuestras experiencias poéticas particulares. [...] la crítica, lo mismo que toda actividad filosófica, es inevitable y no requiere justificación. Preguntarse ¿qué es la poesía?, es admitir la función crítica. (*ibid.*, 32-33).

Sin embargo, Eliot advierte- seguido por Gil de Biedma, que, como hemos visto, en su “Prólogo” insistía en esta cuestión- que tal pregunta no debe desembocar en una visión esencialista sobre la poesía, visión por lo demás muy común: “la gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación, y que los poetas pueden ser clasificados según su mayor o menor participación en esta esencia.” (*ibid.*, 110). El ejercicio crítico implícito en la pregunta sobre qué es la poesía tiene que conducir a una organización de experiencias de lectura y a la formación de ciertos criterios de análisis y evaluación.

Las dinámicas de cambio de la tradición se ligan en la reflexión eliotiana a las complicadas y entrelazadas relaciones entre poesía, crítica e historia social: “Todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y el individuo” (*ibid.*, 88). En este sentido, “Podemos afirmar que el desarrollo de la crítica es un síntoma de desarrollo y cambio en la poesía, y que el desarrollo de la poesía es en sí mismo un

síntoma de cambios sociales.” (*ibid.*, 35). Así, “la “pura” apreciación estética es un ideal, si no una fábula” (*ibid.*, 121):

Ocurre que ninguna generación se interesa por el arte de la misma manera que otra: cada una, como cada individuo, aporta a la contemplación sus propias categorías apreciativas, hace determinadas exigencias y asigna al arte funciones determinadas. A mi juicio, la “pura” apreciación estética es un ideal, si no una fábula, y así ha de ser mientras la apreciación de las artes sea cosa de seres humanos efímeros y limitados que existen en el espacio y en el tiempo. Tanto el artista como su público son limitados. Para cada tiempo, para cada artista, el metal requiere una distinta aleación si ha de hacerse maleable al arte; y cada generación prefiere su aleación a las demás. Por eso cada maestro de la crítica efectúa un útil servicio por el simple hecho de equivocarse de modo distinto que sus antecesores; cuanto más larga la secuencia de críticos, mayor corrección es posible. (*ibidem*).

Un poco antes, Eliot había explicado que uno de los cometidos del crítico era hacer un “reajuste”, “un nuevo orden de poetas y poemas” (*ibid.*, 120). No es difícil percibir detrás de sus afirmaciones una legitimación de su propia labor de reconfiguración del canon: “De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una empresa revolucionaria, sino de un reajuste.” (*ibidem*). Es precisamente un “reajuste” lo que hace Eliot en sus ensayos, una reordenación de la tradición y, por ende, una escritura del tiempo. Todas las nociones de su teoría poética, la impersonalidad, el correlato objetivo, la no disociación de la sensibilidad del pensamiento o “sensuous apprehension of thought”, lo conversacional, las tres voces de la poesía, etcétera, nociones que dejaron una impronta considerable en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, están destinadas a justificar una reinención de la tradición, del canon. Y no se trata sólo, como advierte Eliot, de la enunciación de algunas “nociones”, sino, otra vez, de un “reajuste”: “Me limito a sugerir que podemos aprender mucho sobre crítica y poesía si contemplamos la historia de la crítica como un proceso de reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce.” (*ibid.*, 41). “Reajuste” se vuelve así uno de los conceptos clave eliotianos, un núcleo de sentido que explica su labor de revisión de la tradición.

Ahora bien, la doble condición de poeta y crítico de Eliot es desde esta perspectiva fundamental. Juan Carlos Rodríguez incide en ello y explica: “Eliot sólo practicó la crítica para poder comprender mejor su propio camino poético, sin sospechar nunca —y sin interesarle lo más mínimo— la influencia decisiva que iba a llegar a tener [...]” (Rodríguez, 1990:397-

398). El propio Eliot da, en sus reflexiones sobre los poetas como críticos (de las que me ocuparé en seguida procurando vincularlas a los poetas españoles aquí analizados), varias pistas en este sentido. Incluso –y sobre todo- cuando insiste en su “creencia en el valor permanente de la tradición” (Gil de Biedma, 1968:10), se legitima a sí mismo como poeta inserto dentro de una tradición reinventada por él a través de la enunciación de unas nociones¹⁴⁹ que constituyen tantos criterios de canonización. Las siguientes palabras se vuelven así muy significativas: “El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible.” (Eliot, 1968:98). Y justo eso es lo que hace Eliot –basta con mencionar el formidable *collage* que es *The Waste Land*-, y también lo que llevan a cabo en cierto sentido Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, mediante un amplio uso en sus poemas de la intertextualidad (implícita o explícita), de formas métricas y estróficas de la tradición (por ejemplo la sextina en el caso de Gil de Biedma –y de Eliot¹⁵⁰-), o de la incorporación de distintas tradiciones, como la de la canción del alba (Gil de Biedma, Valente).

Función de la poesía y función de la crítica acaba con una referencia a la “sensibilidad”, concretamente a las “revoluciones de la sensibilidad”:

[...] la poesía en general [...] desde luego, no puede definirse por las funciones que cumple[...]; lleva a cabo, además, esas revoluciones de la sensibilidad que son periódicamente necesarias, ayuda a romper los modos convencionales de percepción y valoración que sin cesar se forman; de tiempo en tiempo puede hacernos un poco más conscientes de los profundos e innominados sentimientos que forman el sustrato de nuestro ser y hasta los cuales calamos raramente, pues nuestras vidas son una continua evasión de nosotros mismos y una evasión del mundo visible y sensible. (*ibid.*, 164).

Eliot retoma en el primer ensayo de *Sobre la poesía y los poetas*, titulado precisamente “La función social de la poesía”, la cuestión de los cambios de sensibilidad. Así, explica, la diferencia entre el poeta meramente excéntrico o loco y el poeta auténtico estriba en la capacidad del segundo de descubrir nuevas variaciones de la sensibilidad que pueden ser compartidas y que enriquecen a su vez el lenguaje: “The former may have feelings which are unique but which cannot be shared, and are therefore useless; the latter discovers new

¹⁴⁹ Las que mencionaba antes: la impersonalidad, el correlato objetivo, etcétera...

¹⁵⁰ En “La imitación como mediación o de mi Edad Media” Gil de Biedma escribe: “En cuanto a valor estético, lo mejor que la sextina ha dado 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*.” (Gil de Biedma, 1994:282).

variations of sensibility which can be appropriated by others. And in expressing them he is developing and enriching the language which he speaks.” (Eliot, 1957:20), ya que “In fact, our sensibility is constantly changing.” (*ibidem*). De este modo, el deber del poeta es, en primer lugar, hacia su lenguaje: “We may say that the duty of the poet, as poet, is only indirectly to his people: his direct duty is to his *language*, first to preserve, and second to extend and improve.” (*ibidem*). Creo que hay en cierto sentido huellas de este postulado en el ensayo “Tendencia y estilo” (1961) de José Ángel Valente, cuando enuncia “esa raíz última de necesidad que da existencia al estilo: la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad.” (Valente, 1971:15). La conclusión de Eliot acerca de la función social de la poesía nos lleva a pensar en el primer Valente, el autor de “La rosa necesaria” (“Plaza,/ estancia, casa/ del hombre,/ palabra natural,/ habitada y usada/ como el aire del mundo.”): “And this is what I mean by the social function of poetry in its largest sense: that it does, in proportion to its excellence and vigour, affect the speech and the sensibility of the whole nation”. (Eliot, 1957:22).

2.2.2. La poesía, “empresa de salvación personal”.

En el mismo ensayo, “The Social Function of Poetry”, Eliot reclama el placer que debe proporcionar la poesía: “The first, I think, that we can be sure about is that poetry has to give pleasure.” (Eliot, 1957:18), aunque, matiza, el placer no es suficiente, teniendo que ir acompañado por “the communication of some new experience, or some fresh understanding of the familiar”:

I suppose it will be agreed that every good poet, whether he be a great poet or not, has something to give us besides pleasure: for if it were only pleasure, the pleasure itself could not be on the highest kind. Beyond any specific intention which poetry may have, such as I have already instanced in the various kinds of poetry, there is always the communication of some new experience, or some fresh understanding of the familiar, or the expression of something we have experienced but have no words for, which enlarges our consciousness or refines our sensibility. (Eliot, 1957:18).

La definición que Gil de Biedma da de la poesía como “expresión sorprendente porque incorpora algo que uno ha sentido muchas veces sin saber que era posible expresarlo así” (Gil

de Biedma, 1994:270) presenta evidentes huellas de “la comunicación de una experiencia nueva, o de una comprensión renovada de lo familiar” (Eliot, 1992:14) y señala la dimensión de organizador de su propia sensibilidad del poeta.

El mismo efecto de placer ligado a la obra de arte al que aludía Eliot es propugnado por Auden, en la “Conferencia final” de sus conferencias sobre Shakespeare, agrupadas bajo el nombre de *Trabajos de amor dispersos*: “Pero para continuar existiendo, bajo una forma u otra, el arte debe siempre proporcionar placer.” (Auden, 2003:362).

Gil de Biedma reivindica, apelando a la tradición romántica, la poesía como “empresa desesperada de salvación personal” (Gil de Biedma, 2002:136), en la entrevista titulada justamente “La poesía es una empresa de salvación personal”¹⁵¹. Veamos sus palabras:

[...] ahora pienso que la poesía es algo así como una empresa desesperada de salvación personal. A partir del siglo XVIII, que es cuando empieza la poesía moderna con Blake y Wordsworth y Coleridge en Inglaterra, con Goethe y Hölderlin en Alemania y Leopardi en Italia, a partir de ese momento, la poesía responde a ese vaciamiento del sentido sacral del mundo, que adviene con la era newtoniana, para convertirse en una empresa privada de salvación personal y además una empresa absolutamente desesperada. (Gil de Biedma, 2002:136-137).

Unas páginas después, insiste:

La poesía es un intento perfectamente serio de encontrar un sentido sacral a la vida, lo que ocurre es que desde el siglo XVIII es un intento absolutamente desesperado. La teoría newtoniana acabó con esa visión sacral del universo, que era común al zapatero y al filósofo. Auden, que es el poeta y escritor que más me ha influido, dice 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. ¡Qué bien!; este lugar, esta cosa o esta relación fueron sagrados y ya no lo son. ¡Qué horror!; este lugar, esta cosa o esta relación fueron sagrados y ahora, a lo mejor, ya no me importan. El tema fundamental de la poesía moderna es intentar explicar la relación con lo sagrado personal. (*ibíd.*, 140-141).

Veremos más adelante que la reinención de la memoria en Gil de Biedma, sus mitologías privadas, vinculadas a “esta ligera sensación de irrealidad” y su reclamación del

¹⁵¹ Entrevista de Lola Díaz. Publicada en *El Correo Catalán* el 11 de enero de 1981.

potencial de salvación del brillo del instante tienen mucho que ver con esta concepción de la poesía como “empresa desesperada de salvación personal”.

2.2.3. La interpelación básica: “Es éste un buen poema?”. Los poetas como críticos y teorías del poema. El papel del lector.

Volvamos a las dos cuestiones que Eliot se planteaba como determinantes para justificar la función social de la poesía y de la crítica: “No es posible tampoco una valoración definitiva de la poesía. Las preguntas: ¿Qué es la poesía? ¿Es éste un buen poema?, constituyen, pues, las dos metas teóricas de toda labor crítica.” (Eliot, 1968:30). Unas páginas después, leemos: “Lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo [...]” (*ibíd.*, 32).

Y aquí el autor de *Función de la poesía y función de la crítica* incide en una cuestión fundamental para Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente: el problema de la “comunicación” en poesía.¹⁵² Lo que se “comunica”, explica Eliot, es el propio poema: “Si la poesía es una forma de “comunicación”, lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él.” (*ibíd.*, 44). Los matices que añade son muy finos y están estructurados en torno a un concepto básico, sobre el que me detendré más adelante, “experiencia”, concepto romántico que Gil de Biedma hará suyo a través de la lectura de *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum:

El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lector. Consecuentemente, el problema de lo que un poema “significa” es mucho más difícil de lo que a primera vista parece. (*ibidem*).

Comentando su célebre y enigmática afirmación de la contraportada de *Las personas del verbo*, “Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema”, Gil de Biedma

¹⁵² Por razones de acotación del trabajo, no me detendré en la polémica de los años cincuenta en España, de sobra estudiada, entre los partidarios de la poesía como “comunicación” y la poesía como “conocimiento”. Puede consultarse al respecto una abundante bibliografía, de la que menciono el estudio de Carme Riera, *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.

alude¹⁵³ también al orden distinto de realidad al que pertenecen los poemas: “[...] lo que yo apuntaba ahí es que quería existir en el orden de realidad en que existen los poemas. Quería rescatarme a mí mismo y pasar a existir en ese orden de realidad.” (Gil de Biedma, 2002:231).

Comparemos el párrafo de Eliot con otras palabras de Gil de Biedma, en respuesta a la pregunta de Federico Campbell¹⁵⁴:

-¿Tiene usted preocupaciones teóricas sobre la poesía?

-Ninguna. Ya me pasó la edad. A partir del momento en que uno descubre qué tipo de poesía quiere escribir, ya no siente preocupación teórica. Si uno está escribiendo, puede tener preocupaciones muy graves acerca de cómo tendrá que enfrentarse con tal poema para limarle los cuernos, o sea, acerca de los problemas que plantea. Pero enfrentarse a problemas de si la poesía es comunicación o conocimiento¹⁵⁵, no me interesa en absoluto. Interesa escribir un buen poema. Interesan los problemas específicos que hay que resolver para conseguirlo. (*ibid.*,41).

Lo que el autor de *El pie de la letra* quiere decir no es su falta de interés hacia estas preocupaciones teóricas, ya que, como él mismo confesaba en *Retrato del artista en 1956*, “Nada hay que me dé tantas ganas de escribir poemas y me haga sentirme tan lleno de ideas como la lectura de un buen libro sobre cuestiones de orden formal.” (Gil de Biedma, 1991: 38). Gil de Biedma se refería concretamente a *Seven Types of Ambiguity* (1930), de William Empson: “es epléndido y me está haciendo un buen servicio.” (*ibidem*).¹⁵⁶ Sin embargo, el matiz que ofrece a continuación es decisivo: “El sentido de conjunto, en este tipo de estudios, siempre me interesa menos que las observaciones casuales, mucho más útiles para mí.” (*ibidem*). Es decir, no sólo que entre 1956 y 1971, la fecha de la entrevista a Campbell, median quince años, lo cual explicaría la justificación del poeta (“Ya me pasó la edad”), sino que, incluso en 1956, Gil de Biedma lee los estudios sobre poesía desde una óptica instrumental, desde la perspectiva de un poeta, de un hacedor de poemas, al cual le interesa “escribir un buen poema” y le “interesan los problemas específicos que hay que resolver para conseguirlo”. O, como explica en la entrevista con José María Merino “La espada y la pared:

¹⁵³ En la entrevista con la revista *Thesaurus*, realizada en diciembre 1986 y publicada en 1987.

¹⁵⁴ “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo” (1971).

¹⁵⁵ En la aludida polémica, tanto Jaime Gil de Biedma como José Ángel Valente se mostraron partidarios de la poesía como conocimiento.

¹⁵⁶ Podemos citar al respecto la opinión de Empson, emparentada con la de Eliot y del propio Gil de Biedma, según la cual “[...] the position of a literary critic is far more a social than a scientific one. There is no question of dealing finally with the matter, because, in so far as people are always reading an author, he is always being read differently. It is the business of the critic to extract for his public what it wants; to organise, what he may indeed create, the taste of his period.” (Empson, 1957:276).

Jaime Gil de Biedma”¹⁵⁷: “Trabajo con las palabras; no me pregunto por lo que son, sino para qué pueden servirme en un cierto momento.” (Gil de Biedma, 2002:143). Regresamos así a las opiniones de Piglia, mencionadas en la introducción al presente trabajo, según las que los escritores, cuando ejercen como críticos, intentan siempre extraer un saber, no aplicarlo, intentan ver qué les puede aportar, enseñar la práctica de la crítica para su actividad literaria. En este sentido estamos ante la figura del poeta en tanto que “vitalmente interesado en la función de la poesía” (Eliot, 1968:45), ya que “¿Qué es la poesía? ¿Es éste un buen poema?, constituyen, pues, las dos metas teóricas de toda labor crítica.”

La “necesidad”¹⁵⁸ de escribir poemas, y no la “comunicación” es considerada tanto por Gil de Biedma como por su maestro como el motor de la escritura poética. En este sentido son iluminadoras las palabras de Eliot: “Cierto que en poesía se produce una comunicación entre escritor y lector, mas no hemos de concluir por ello que la poesía sea primordialmente un vehículo de comunicación; ésta puede tener lugar, pero no explica nada” (*ibíd.*,127-128), reformuladas más adelante:

Yo diría que el poeta se siente antes que nada atormentado por la necesidad de escribir un poema –y caigo en la cuenta, al decirlo, de que lo mismo ocurre a una legión de gentes que no son poetas: la divisoria entre necesidad y deseo de escribir no es en modo alguno fácil de trazar. ¿Y qué experiencia es esa que el poeta arde en deseos de comunicar? Al tiempo de convertirse en poema acaso se haya hecho tan diferente de la experiencia originaria que apenas si será reconocible. La “experiencia” puede ser resultado de una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes que, aun en el caso de que se produjese la comunicación, el poeta se dará cuenta de lo que comunica; y lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía.¹⁵⁹ (*ibíd.*, 148).

Como explica Jean-Marie Schaeffer, para Eliot, impulsor de la “lectura atenta” (*close reading*)¹⁶⁰, lo que se comunica en poesía no es otra cosa que el propio poema, y en él debe concentrarse la atención crítica:

¹⁵⁷ Publicada en *La Gaceta del Norte* en 1982.

¹⁵⁸ Valente alude también en “Conocimiento y comunicación” (1957) a la “*ley de necesidad*” de la poesía: “hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente.” (Valente, 1971:8).

¹⁵⁹ Aunque después matiza: “No diré que no exista siempre cierto grado variable de comunicación o que pueda existir la poesía sin que ninguna clase de comunicación tenga lugar.” (*ibidem*).

¹⁶⁰ Uno de los presupuestos básicos de *New Criticism* (William Empson, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Yvor Winters, William K. Wimsatt, Kenneth Burke), corriente para la que las teorías de Eliot constituyeron una fuente fundamental. Véase por ejemplo Manuel Asensi, “La teoría literaria en los EEUU durante el período

[...] c'est sans conteste le poète Thomas Stearns Eliot qui a véritablement impulsé la naissance du *close reading*. Pour lui, ce qui est communiqué dans la poésie n'est autre chose que le poème lui-même en tant que totalité artistique. La critique doit donc détourner son attention du poète vers l'oeuvre, c'est-à-dire abandonner l'approche biographique ou historique¹⁶¹ pour une analyse interne, «technique», de l'agencement du poème comme unité de forme et de contenu. L'impact existentiel, social ou philosophique du poème doit être dérivé de sa structuration interne et non pas d'une donnée préalable qu'il ne ferait que transmettre. (Schaeffer, 1997:447).

Por su parte, Gil de Biedma afirma en la ya mencionada entrevista con Campbell: “Uno puede escribir poemas a cualquier edad, con tal de que tenga plena necesidad de hacerlo.” (Gil de Biedma, 2002:42). Lógicamente, “necesidad” no tiene nada que ver con la visión romántica, más precisamente de Wordsworth –que está en las antípodas de la *negative capability* de Keats- de la poesía como “spontaneous overflow of powerful feelings”. En el próximo capítulo, y en el dedicado a analizar la lectura de Keats de los poetas españoles, veremos estas cuestiones con más detalle.

Siguiendo de cerca la interpelación de Eliot, “¿Es éste un buen poema?”, el poeta barcelonés insiste en que un poeta debe estar interesado mucho más en el poema, en los poemas –o “el objeto poema” en términos de Valente-, que en la poesía. Así, en la entrevista con E.Sylvester, “Con Jaime Gil de Biedma: El lenguaje de la poesía y de la conversación” (1979)¹⁶², afirma: “Pero no veo mi propia obra como crítico, y además creo que un poeta debe abstenerse de contemplar su propia obra como si fuese un catedrático y su primer poema, su

1900-1950”, en *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, vol.II, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003:

En diferente escala y con distintos planteamientos, el quehacer crítico y las ideas teóricas de los nuevos críticos derivan de cuatro fuentes: la poética romántica inglesa representada por Coleridge y Shelley; la tradición de pensamiento literario norteamericano expuesta por Emerson, Thoreau y Poe; la ideología y conceptos sobre la literatura de T.E.Hulme; la tradición representada por F.R.Leavis; y, muy especialmente, la de T.S.Eliot y I.A.Richards. (Asensi, 2003:142).

¹⁶¹ Me atrevería a afirmar que hay que hacer algunas matizaciones al respecto, precisamente por la importancia que Eliot otorgó a la función social de la poesía. Véanse por ejemplo las siguientes afirmaciones sobre Wordsworth:

Acaso se diga que estas tendencias políticas son ajenas a los mejores poemas de Wordsworth; creo, no obstante que se comprende mejor un gran poema como *Resolution and Independence* si se conocen las intenciones y pasiones sociales que animaban a su autor, y si éstas no se entienden se malentenderá por completo su crítica literaria.[...] Son sus intereses sociales quienes inspiran sus innovaciones en el verso y respaldan su teoría de la lengua poética; y son realmente estos intereses sociales (a sabiendas o no) el motivo de toda discusión. (Eliot, 1968:86, 87).

¹⁶² Publicada en *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de julio de 1979.

primera asignatura. Creo que un poeta debe pensar mucho más en poemas, en cada poema suyo, que en poesía.” (Gil de Biedma, 2002:115). Y, a la réplica del entrevistador que hace referencia a Eliot- “Recordando otra vez a Eliot, él decía que un poeta podía ser mejor que otro debido precisamente a su sentido autocrítico” (Sylvester, 2002:116)-, el autor de *Las personas del verbo* responde precisando que este sentido debe operar previamente al poema: “Sí, pero eso se ejerce sobre todo en la creación del poema. El sentido autocrítico es previo a la creación, pero la crítica *a posteriori* está bien para el catedrático; a los poetas no les sirve para nada.” (Gil de Biedma, 2002:116).

La reflexión sobre el poema será entonces un eje fundamental en la práctica crítica del poeta. Eugenio Maqueda Cuenca apunta en su tesis *La obra de J. Gil de Biedma a la luz de T.S.Eliot y el pensamiento literario anglosajón* que “Gil de Biedma hereda de Eliot su postura inmanentista a la hora de enfrentarse al texto poético.” (Maqueda Cuenca, 2003:81). En este sentido, Eliot, Gil de Biedma y Valente coinciden, aunque Gil de Biedma y Valente mantengan posiciones divergentes¹⁶³, debido sobre todo, como se examinará en un próximo capítulo, a las diferentes concepciones sobre la función del poeta, desmitificada para Gil de Biedma y sacralizada para Valente. Tal vez el ensayo más emblemático al respecto del autor gallego sea “Conocimiento y comunicación”, incluido en *Las palabras de la tribu* (1971). En este texto, que alude a la polémica entre poesía como conocimiento o comunicación -y sobre el cual volveré al tratar el problema de la elaboración de la emoción poética en los dos poetas españoles y sus huellas eliotianas-, Valente expone una serie de meditaciones en torno al poema, en torno a la “forma” bajo la cual se corporeizan, se organizan las experiencias con las que el poeta ha trabajado¹⁶⁴:

El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. (Valente, 1971:6).

El “poema como estructura”¹⁶⁵ (*ibíd.*, 10) se configura así en tanto que “objeto”:

¹⁶³ Aunque ello también habría que matizarlo, y así lo intentaré a la hora de analizar sus lecturas de Keats y sus concepciones del poeta.

¹⁶⁴ Retomaré estas cuestiones en el próximo capítulo.

¹⁶⁵ Recordemos que, en “The Music of Poetry” (1942), Eliot había señalado el “sentido de la estructura” y el “sentido del ritmo” como cualidades que el conocimiento de la música potenciaba en el poeta: “[...] I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure.” (Eliot, 1957: 38).

Este avance por tanteo¹⁶⁶ es característico de la conformación del poema, de todo poema¹⁶⁷, cuyos elementos a medida que van emergiendo van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose) en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos. (*ibid.*,7).

El “objeto”, noción fundamental tanto en la teoría como en la práctica poética de Valente, implica la concentración del ejercicio crítico sobre el poema y responde a lo que Maqueda Cuenca llamaba la “postura inmanentista” de filiación eliotiana. Recordemos los primeros versos del poema que inaugura *Material memoria* (1977): “Objetos de la noche/ Sombras”. El poema es para Valente objeto nocturno, algo que, según leemos en *Cómo se pinta un dragón*, “no se escribe, se alumbra” (Valente, 2001:10) y cuyo carácter se define en términos de “enigma”: “Multiplicador de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema habría que retener aún de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma.” (*ibid.*, 9). El poema es “lugar de la fulgurante aparición de la palabra” (*ibidem*) y, según Valente, debe responder a un proceso de “gestación”, no de sobrecorrección:

La corección nunca es corrección de lo esencial. En el proceso de escritura la palabra tanteante se va encontrando o se va engendrando a sí misma. La corección consiste sólo en reajustes que la palabra esencial impone. El proceso prolongado al que el poema está sujeto para llegar a ser es el proceso sumergido o radicalmente interior de su gestación. El poema *gestado* natural. El poema sobre corregido es un producto artificial, como una gestación fuera del útero. (*ibid.*, 10).

En una entrevista a F.Johansson y R.Robert, publicada en la revista francesa *Scherzo*, Valente insiste en su rechazo de la “intencionalidad”¹⁶⁸:

¹⁶⁶ Definitorio de la escritura poética, según Valente.

¹⁶⁷ Desde esta óptica, la poesía opera “sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida” y “es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*.” (Valente, 2002: 21).

¹⁶⁸ Véase al respecto “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht” (1969), en *Las palabras de la tribu*, especialmente la distinción entre “objeto” y “tema”:

Conviene, desde este punto de vista, distinguir cuidadosamente el *objeto* del *tema*. El objeto del poema es la zona de realidad, poéticamente conocida, que el poema revela. El tema es el enunciado genérico de esa realidad, que aun así enunciada puede seguir estando encubierta. El tema no determina la forma; en cambio, entre ésta y el objeto hay un condicionamiento dialéctico. El tema es por sí sólo poéticamente inerte. Puede haber tratamiento literario de un tema en ausencia de un verdadero objeto poético; en tal caso, la obra de arte no se produce jamás. Se obtiene, en cambio, la literatura de tesis o de tema.

[...] El tema es *intencional*; se busca, se propone o se impone. El objeto es *sobreintencional*, se encuentra, pues es la zona de realidad que la palabra inventa, es decir, halla. (Valente, 1971:28).

Il vous est arrive d'exprimer des réticences à l'égard du travail de correction du poème...

Je ne refuse pas ce travail. Je dis seulement que le poème suit une longue et très lente gestation intérieure au cours de laquelle il se dépouille progressivement des éléments étrangers- provenant, généralement, de nos intromissions, de nos penchants d'"intentionnalité" –qui s'opposent à la radicale liberté de la parole poétique. Les langages de la communication, le discours politique ou de propagande commerciale, le discours des media dans leur ensemble, nous asservissent; la parole poétique nous rend libres. Il y a, bien sûr, une correction seconde du poème, mais je crois qu'elle n'affecte en rien l'essentiel du poème. (Valente, 1999:5).

Sobre este trabajo de corrección del poema, las opiniones de Gil de Biedma y Valente difieren. Según se examinará más adelante, esta divergencia es determinada por sus distintas concepciones sobre la poesía, que para el poeta barcelonés es “una actividad bastante humilde, hecha de probar y acertar, o probar y equivocarse, y que no envuelve ningún misterio” (Gil de Biedma, 2002:224)¹⁶⁹, mientras que para el autor gallego “Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar”, como leemos en *Mandorla*. En este sentido, Gil de Biedma responde así a la pregunta de José María Cobos¹⁷⁰ “¿Qué hace falta para escribir poesía?”:

Una compulsión que ayuda a sobreponerse a las innumerables dificultades de escribir un poema. Son muy raros los poetas que, en la primera versión de un poema, logran algo que tenga valor. En el caso de Auden, según Christopher Isherwood, entre su primera versión y la versión final, había sólo unas pocas correcciones de detalle. Mi propia experiencia es que mis poemas eran todos un absoluto caos hasta que empezaba a arrojar algún destello en la antepenúltima versión; en la penúltima, ya decías: «Sí, está bien»; y la última no consistía más que en ajustar, cambiar algunas palabras, corregir algunas frases, algunas construcciones violentas, afinar algún ritmo. Hace falta sentir mucha necesidad de escribir y mucho entusiasmo para soportar lo malo que es un monstruo de poema en sus primeras versiones. (*ibidem*).

En cuanto a la “comunicación”, para el autor de *El pie de la letra* la poesía es “ilusión de comunicación”: “la invención de que la poesía es una comunicación es una invención de

¹⁶⁹ “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, realizada en 1986 y publicada en 1987 por la revista *Thesaurus*.

¹⁷⁰ “Jaime Gil de Biedma como en sí mismo, al fin”, entrevista de José María Cobos publicada en *Ajoblanco*, núm 5, febrero de 1988.

Wordsworth y Coleridge. En realidad la poesía no es comunicación, es ilusión de comunicación.” (*ibid.*, 155). Por su parte, Valente, en sus reflexiones de *Cómo se pinta un dragón*, niega la poesía como comunicación y la adscribe al ámbito de la “incomunicación”, configurado por su definición de la poesía en tanto que “cosa para andar en lo oculto”:

La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto, para adentrarnos en una habitación abandonada cuya puerta se pueda cerrar desde dentro sin que nadie en el exterior sospeche que una puerta se disimula en el muro, y para estarse allí en el claustro materno, seguros y escondidos, sin que nadie aparezca, sin que nadie nos saque a la luz pública, desnudos e indefensos, nos saque y nos suplicie y nos repita la sorda letanía cotidiana, la lenta aciaga de la muerte. (Valente, 2001:11).

La concentración en el poema, compartida por Eliot, Gil de Biedma y Valente, lleva a la atención hacia cuestiones técnicas. El poema exige unos determinados versos. Así, Gil de Biedma señala¹⁷¹: “En poesía no se trata de decir que estos versos están bien escritos, sino se trata de decir que éstos son los versos que exige el poema. Todo lo demás son aproximaciones.” (Gil de Biedma, 2002:119). Recordemos la implacable afirmación de Eliot: “versos buenos entre versos malos no proporcionan más que un melancólico placer”. (Eliot, 1968:104). Y, volviendo al poeta barcelonés: “En poesía el único error es escribir malos poemas” (Gil de Biedma, 2002:133), ya que “la unidad de valor en poesía es el propio poema.” (*ibid.*, 117). En este sentido, la preocupación por la técnica, por el “cómo” (“Interesa escribir un buen poema”), y, sobre todo, por el tono, es un rasgo común a Eliot y a Gil de Biedma. En “T.S.Eliot: a personal reminiscence”, Bonamy Dobrée subraya esta cuestión: “This at once interested Eliot –the “how” of a thing, the technique –and a good discussion followed.” (Dobrée, 1967:67) y cita una carta del autor angloamericano a su esposa [de Bonamy Dobrée], fechada el 25 de marzo de 1927: “Outside of the detective stories, I regard “fiction” simply from the point of view of a verse maker. That is, what impresses me is something I call “tone” or atmosphere.¹⁷² I find it in the novelists I like –Turgenev, & Tolstoi, & Flaubert, & Dickens.” (Eliot, cit.por Dobrée, 1967:70). Una carta anterior de Eliot, de 1 de junio de 1919 a Lytton Strachey, hace referencia también a la preocupación eliotiana por el tono:

¹⁷¹ “Con Jaime Gil de Biedma: El lenguaje de la poesía y de la conversación”, entrevista de E. Sylvester.

¹⁷² Veremos más adelante la importancia de la “atmósfera” como huella eliotiana fundamental en Gil de Biedma.

Whether one writes a piece of work well or not seems to me a matter of crystallisation –the good sentence, the good word, is only the final stage in the process. One can groan enough over the choice of a word, but there is something much more important to groan over first. It seems to me to be just the same in poetry –the words came easily enough, in comparison to the core of it –the *tone*- and nobody can help one in the least with that. (Eliot, 1988:298-299).

En “Four Quartets” (1984), su ensayo sobre lo que llamaba “la mayor obra del arte poética del siglo XX” (Gil de Biedma, 2002:257), Gil de Biedma subraya también este interés por las cuestiones técnicas: “Era la melodía de las frases, la justeza en la modulación de los tonos y en la matización de las actitudes verbales, lo que ante todo preocupaba a Eliot al escribir; y la puntuación –o la falta de puntuación, según los casos-es inevitablemente rítmica.” (Gil de Biedma, 1994:369). El tono, como han señalado los estudiosos de Gil de Biedma, es uno de los problemas que más acapara la atención del poeta barcelonés (Barón Palma, 1986:134, Ferraté, 1982:364) y donde más es palpable la huella de Eliot (cfr. Rovira, 2005:166) y de la tradición literaria y crítica angloamericana: “Hay en él [en Gil de Biedma], asimismo, una concepción del tono que sugiere lecturas de Langbaum, Eliot, Auden y Cummings, muy preocupados todos y conscientes de la importancia de ese aspecto fundamental de la expresión poética [...] el tono justo” (Mangini González, 1992:67).

La atención hacia cuestiones técnicas se vincula íntimamente con la doble condición de poetas y críticos de Eliot, Gil de Biedma y Valente, condición que permite el desarrollo de una conciencia aguda de la propia práctica poética y de la tradición mediante el ejercicio constante de la crítica. En “The Function of Criticism” (1923), Eliot señala que el trabajo de composición de una obra es un trabajo de crítica: “Probably, indeed, the larger part of an author in composing his work is critical labour; the labour of shifting, combining, constructing, expunging, correcting, testing: this frightful toil is as much critical as creative.” (Eliot, 1999:30), trabajo que, además, diferencia al escritor con capacidad crítica: “some creative writers are superior to others solely because their critical faculty is superior.” (*ibidem*). De hecho, varios ensayos eliotianos coinciden en abordar la figura del crítico que es a la vez poeta. Se trata de una preocupación que aparece desde textos tempranos, como “Ben Jonson” (1919), donde Eliot afirma que “Every creator is also a critic” (*ibíd.*, 152) o “The Perfect Critic”, incluido en *The Sacred Wood* (1920), donde leemos que “the critic and the

creative artist should frequently be the same person” (Eliot, 1976:16). En “The Music of Poetry” (1942), perteneciente a *On Poetry and Poets*, insiste sobre el hecho –apuntado también por Gil de Biedma– de que los poetas, a la hora de hacer crítica, justifican en realidad la poesía que ellos mismos escriben o quieren escribir: “But I believe that the critical writings of poets [...] owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back of his mind, if not as ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind that he wants to write.” (Eliot, 1957:26). E insiste: “What he writes about poetry, in short, must be assessed in relation to the poetry he writes.” (*ibidem*).

Cito una vez más la inteligente y autoirónica observación de Gil de Biedma:

Ahí (...) me duele la más estricta limitación de estos trabajos míos. A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y lo que no quería hacer. Por supuesto, no pretendo describirme como un singular caso de perversión profesional; las palabras de Auden que sirven de pórtico a este libro son bien explícitas.¹⁷³ Tiene toda la razón. Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos. (Gil de Biedma, 1994:12).

Voviendo a Eliot, en “Johnson as Critic and Poet” (1944), asimismo incluido en *On Poetry and Poets*, el autor angloamericano retoma sus consideraciones sobre la labor crítica del poeta. “I think that in studying the criticism of poetry, by a critic who is also a poet, we can only appreciate his criticism –its standards, its merits, and its limitations, in the light of the kind of poetry that he wrote himself.” (Eliot, 1957:162). Encontramos unas reflexiones parecidas en “From Poe to Valéry” (1948)¹⁷⁴:

No poet, when he writes his own *art poétique*, should hope to do much more than explain, rationalize, defend or prepare the way for his own practice: that is, for writing his own kind of poetry. He may think that he is establishing laws for all poetry; but what he has to say that is worth saying has his immediate relation to the way in which he himself writes or wants to write: though it may be equally valid to his immediate juniors, and extremely helpful to

¹⁷³ “The critical opinions of a writer should always be taken with a large grain of salt. For the most part, they are manifestations of his debate with himself as to what he should do next and what he should avoid.” (W.H.Auden, *Reading*).

¹⁷⁴ *To Criticize the Critic and other writings* (1965).

them. We are only safe in finding, in his writing about poetry, principles valid for any poetry, so long as we check what he says by the kind of poetry he writes. (Eliot, 1992:33-34).

Y, en “The Frontiers of Criticism” (1956), se aplica a sí mismo estas consideraciones, señalando con honestidad las limitaciones del crítico poeta, al que le cuesta ejercer una labor crítica sobre una poesía que no tenga que ver en cierto sentido con la suya o a la que su temperamento sea resistente:

The best of my *literary* criticism –apart from a few notorious phrases which have had a truly embarrassing success in the world¹⁷⁵ -consists of essays on poets and poetic dramatists who had influenced me. It is a by-product of my private poetry-workshop; or a prolongation of the thinking that went into the formation of my own verse. In retrospect, I see that I wrote best about poets whose work had influenced my own, and with whose poetry I had become thoroughly familiar, long before I desired to write about them, or had found the occasion to do so. My criticism has this in common with that of Ezra Pound¹⁷⁶, that its merits and its limitations can be fully appreciated only when it is considered in relation to the poetry I have written myself. [...]

The kind of criticism of poetry by a poet, or what I have called workshop criticism, has one obvious limitation. What has no relation to the poet’s own work, or that is antipathetic to him, or outside of his competence. (1957:106-107).

La última observación, muy lúcida y honesta, es susceptible de vincularse con las palabras, ya varias veces citadas, de la “Nota preliminar” a *El pie de la letra*: “Ahí [...] me duele la más estricta limitación de estos trabajos míos.[...]”. Una de las diferencias entre el crítico poeta y el crítico que no lo es estriba precisamente en que para el primero las opiniones que tiene sobre otros poetas, las afinidades, los rechazos, las simpatías y las antipatías, pueden ser mucho más condicionantes. Además, un poeta siempre buscará, consciente o inconscientemente, modelos de aprendizaje para su poesía, y esta búsqueda constituye un factor decisivo en su labor crítica.

En “To Criticize the Critic” (1961), Eliot establece una clasificación de los críticos en “Professional Critic” (Eliot, 1992:11), “the Critic with Gusto” (*ibid.*, 12) y “the critic whose criticism may be said to be a by-product of his creative activity. Particularly, the critic who is

¹⁷⁵ Eliot se refiere a la fama alcanzada por nociones como “correlato objetivo” y “disociación de la sensibilidad”.

¹⁷⁶ Uno de los contemporáneos que más influencia ejerció sobre Eliot, que lo llamó “il miglior fabro” en la dedicación de *The Waste Land* –cuya versión final le debe muchísimo a Ezra Pound–; Eliot firmó el prefacio a los *Ensayos Literarios* de Pound.

also a poet.” (*ibíd.*, 13). Incluyéndose a él mismo lógicamente dentro de esta última categoría, afirma:

It is in my earlier criticism, both in my general affirmations about poetry and in writing about authors who had influenced me, I was implicitly defending the sort of poetry that I and my friends wrote. [...]

But I am certain of one thing: that I have written best about writers who have influenced my own poetry. (*ibíd.*, 16,20).

Además, el crítico poeta, “vitalmente interesado en la función de la poesía” (Eliot, 1968:45), se preocupa por otra cuestión fundamental, en nuestro caso común a Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, el papel del lector. En este sentido, el autor de *Función de la poesía y función de la crítica* señala una estrecha vinculación entre poesía y crítica en sentido de reflexión sobre sus funciones, sobre el poema y sobre su destinatario:

La época de la crítica es también la época de la poesía crítica. Cuando digo de la poesía moderna que es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir? (*ibíd.*, 44).

El lector colabora con el poeta en la construcción del “significado” de un poema; la reflexión de Eliot, como veremos en el próximo capítulo, alude a los mecanismos de elaboración de la emoción poética:

En cierto sentido, en un sentido muy limitado, el poeta sabe mejor que los demás lo que sus poemas “significan”: conoce la historia de su composición, el material que ha entrado en ellos para adquirir una forma irreconocible, lo que intentaba hacer y lo que pretendía decir. Pero el significado de un poema depende tanto de lo que significa para los demás como de lo que significa para su autor, y en el curso del tiempo éste puede llegar a ser un mero lector de sus obras, olvidando el significado original o, simplemente, alterándolo. (Eliot, *ibíd.*, 140).

Llegados a este punto, cabe referirse a un ensayo ya mencionado de José Ángel Valente, “Del canon arbitrario a la incierta profecía”, texto en el que el autor gallego subraya “la acción creadora del receptor, del lector” (Valente, 2004:158) para hacer una crítica al

famoso libro *El canon occidental* de Bloom, comparado el discurso bloomiano con el de Frank Kermode:

Bloom cita *Forms of Attention* de Frank Kermode, pero Kermode, muy pertinentemente, sostiene que determinadas obras- no autores- adquieren valor canónico gracias a la cadena de interpretación, lo que supone reconocer felizmente –cosa que Bloom no hace –la acción creadora del receptor, del lector, tan garante de la canonicidad de la obra como el autor mismo. (*ibidem*).

En su “Prólogo” a *Función de la poesía y función de la crítica* Gil de Biedma insiste en las consideraciones eliotianas sobre el lector, y las relaciona al problema de la “comunicación” y, como apuntaba yo antes, a la emoción: “autor y lector, cada uno por separado, se enfrentan con el poema y entran en comunicación consigo mismos. El acto de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un significado personal muy distinto del que tiene para el poeta.” (Gil de Biedma, 1968:21).

El autor barcelonés otorga un papel muy importante a la lectura. Así, en la entrevista con Arcadi Espada y Ramón Santiago, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”¹⁷⁷, explica que “poesía es lo que el lector experimenta leyendo el poema, no lo que al poeta le ocurre mientras lo escribe. La poesía es el poema asumido en el momento de la lectura. Un poema no se hace para escribirlo, sino para que sea leído, incluso por uno mismo.” (Gil de Biedma, 2002:123). Ya en su ensayo de 1960, “«Cántico»: el mundo y la poesía de Jorge Guillén”, sentenciaba: “El lector es el otro término fundamental de la relación literaria: sin él hay poema, pero no poesía.” (Gil de Biedma, 1994:76), apuntaba el ser un buen lector como cualidad imprescindible para un buen crítico y, al subrayar la visión necesariamente subjetiva del lector, remitía de alguna manera a la afirmación de Eliot, varias veces reiterada bajo una u otra forma en *Función de la poesía y función de la crítica*: “Nuestros gustos poéticos no pueden ser aislados de nuestros demás intereses y pasiones; los condicionan y vienen condicionados por ellos; son limitados lo mismo que nuestro yo es limitado.” (Eliot, 1968:50). He aquí las palabras de “«Cántico»...”:

Pues el crítico aspira –casi con igual fervor que el adolescente- a ser objetivo; pero, como antes que nada ha de ser un buen lector, su pretensión a la objetividad se ve constantemente comprometida. El buen lector es, por definición, parte interesada: leemos porque nos importa

¹⁷⁷ Realizada en 1981 y publicada en *El País* el 12 de agosto de 2000.

lo que leemos, porque oscuramente pensamos utilizar nuestra lectura para mejor hacernos cargo de lo que nos ocurre. Las grandes obras literarias nos acompañan a lo largo de la vida porque cada vez nos importan por distinto motivo. En cierto modo, leer es preguntar –y preguntarse. Pero preguntar ya es circunscribir un número limitado de respuestas y cerrarse en banda a toda otra posible vía de acceso a la realidad por la cual preguntamos. La pregunta determina la respuesta; nada pues más necesario, al anotar esta última, que apuntar previamente aquella. (Gil de Biedma, 1994:77).

Como señala Eugenio Maqueda Cuenca¹⁷⁸ -que también apunta la influencia de *La hora del lector* de José María Castellet en las ideas sobre el lector del autor de *El pie de la letra* (cfr.Maqueda Cuenca, 2006:12-13) y la relación entre estas ideas y el interés por *Seven Types of Ambiguity* de William Empson-,

Que Jaime Gil y T.S.Eliot consideren que el proceso de comunicación literaria se completa en el acto de lectura, implica también una determinada manera de enfrentarse a la actividad creadora. [...] Si Gil de Biedma defiende la lectura como parte fundamental de la creación literaria, es porque en su obra piensa dejar un margen más amplio a la interpretación del lector. En este sentido, es lógico su interés por recursos como el de la ambigüedad, influido por W.Empson. (*ibid.*, 13).

Las palabras de “Leer poesía” son muy iluminadoras acerca de estas cuestiones. Gil de Biedma subraya desde el principio algo incuestionable y fundamental: sólo desde la lectura se escribe la poesía:

Personalmente, yo tengo una convicción: que es que leer poesía es mucho más importante que escribirla. Me parece, además, que escribir poesía es una actividad, o por lo menos lo es desde hace bastante tiempo, yo diría que bastantes siglos, absolutamente condicionada por el hecho de haber leído poesía. (Gil de Biedma, 2006:32).

Además, insiste, “para mí, si pienso, creo que el haber leído poesía y el leerla ha sido mucho más importante en mi vida que escribirla; mucho más determinante y mucho más

¹⁷⁸ En “Introducción: Aspectos principales del pensamiento poético de Gil de Biedma”, introducción a Jaime Gil de Biedma, *Leer poesía. Escribir poesía*, Madrid, Visor, 2006. Se trata de dos conferencias que Gil de Biedma impartió dentro de un seminario en la Universidad de Granada en diciembre de 1983 y que permanecían inéditas hasta su edición por Eugenio Maqueda Cuenca.

condicionante”(ibíd.,33). La misma idea la había manifestado en el *Diario del artista seriamente enfermo*:

Poesía... No sé si será el mío un caso particular, pero la imagen que esa palabra inmediatamente me evoca no es la de un hombre escribiendo un poema, sino la de un hombre-leyendo un poema. El análisis de esta situación: yo leyendo un poema, requeriría más o menos lo siguiente: un estudio de la expresión poética –que Bousoño hace muy bien¹⁷⁹-, un estudio de la experiencia lectora y un estudio de la relación en que ésta se encuentra, mediante el poema, con respecto a aquella. (Gil de Biedma, 1974:126).

El poema es el punto de encuentro entre estas dos experiencias y aquí Gil de Biedma se apoya en Eliot para recalcar que el poeta no trabaja con la poesía, sino con el material poético¹⁸⁰ y anticipa su afirmación de “Cántico” (“El lector es el otro término fundamental de la relación literaria: sin él hay poema, pero no poesía.”):

Entre expresión poética y experiencia lectora existe una relación que consiste precisamente en el poema. El poema es una relación entre dos modos, muy especializados y determinantes, que adoptan a veces los seres humanos: el modo de poeta, el modo de lector.

Desde este punto de vista, poesía es el poema en tanto que asumido en la lectura. Como dice Eliot, lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético. (ibíd., 126-127).

Desde esta perspectiva, “cuando escribo un poema sé que el destinatario de mi actividad es *el lector*: alguien que sólo se determinará dentro de una situación de hecho, el acto de lectura, que es posterior a mi expresión.” (ibíd., 128). Y formula ahora el autor de *Las personas del verbo* una definición del poema que tiene mucho que ver con su idea de que el poema debía tener el mismo sentido que una carta comercial: “Un poema es una letra a la vista, sin plazo fijo de vencimiento.” (ibídem). En este sentido hablamos de *poeta* y de *lector*¹⁸¹ como de “los dos términos formales de toda relación literaria.” (ibídem), como si hubieran firmado de alguna manera un contrato que requiere la participación del segundo para ser efectivo.

¹⁷⁹ Jaime Gil de Biedma se refiere a *Teoría de la expresión poética*.

¹⁸⁰ Una cuestión fundamental para el tema de la elaboración de la emoción dentro del poema, como veremos.

¹⁸¹ Los subrayados son de Gil de Biedma (1974:128).

Luis García Montero, en su artículo “Jaime Gil de Biedma. El juego de leer versos”, reflexiona acerca de la visión del autor barcelonés de la poesía como “operación de lectura” (García Montero, 1986:115):

Escribir poemas es casi sinónimo de haberlos leído; la lectura se revela como una experiencia más importante que la experiencia de escribir, y no por lo que a uno le dicen, sino por lo que a uno le hacen los textos¹⁸², influyendo, provocando la formación de ese personaje literario que se va a convertir en el protagonista ético y discursivo de los poemas. (*ibidem*).

Vincula Luis García Montero esta visión precisamente al extraordinario interés de Gil de Biedma por situarse dentro de la tradición: “Son muchas las fórmulas utilizadas por Jaime Gil de Biedma para convertir la poesía en una operación de lectura, hermenéutica difícil que establece los resultados de la madurez en la buena elección de una postura ante las tradiciones y los otros.” (*ibidem*).

Volviendo a “Leer poesía”, el lector es para el autor de *Las personas del verbo* el destinatario principal de la poesía: “La poesía no se ha hecho para los críticos, se ha hecho para los lectores, la poesía es lo que hacen los lectores leyendo un poema.” (Gil de Biedma, 2006:55). Pero hay algo más, un punto que me interesa especialmente destacar: el poema se dirige no sólo a los lectores, sino también a los predecesores, los poetas que configuran la tradición dentro de la cual el autor del poema quiere insertarse:

Alguien dijo una vez algo que creo que era profundamente verdad, que en realidad un poeta generalmente escribe para crear un espacio de encuentro entre dos sectores de su vida personal que a él le importan, si es poeta y al mismo tiempo es un ser humano: que es unas cuantas personas a las que aprecia o a las que odia, que no le importan, y unos cuantos poetas anteriores a él a los que admira y por los cuales quisiera ser entendido; y que hacer un buen poema consiste en crear un poema que sea a la vez entendido por tus antecesores, los que te han hecho a ti y por los dos o tres o cuatro o cinco personas para las cuales escribes [...] (*ibid.*,62).

¹⁸² Creo que Luis García Montero tuvo en este sentido muy presentes algunas palabras acerca de la distinción entre “decir” y “hacer” de “Leer poesía”, ya que presenció la conferencia de Gil de Biedma y participó en ella. He aquí las palabras: “Lo que un poeta se propone escribiendo es no *decir*, sino *hacer*, o crear un efecto.” (Gil de Biedma, 2006: 49). Me ocuparé en el próximo capítulo del propósito de “crear un efecto”, importantísimo dentro de la poesía y la teoría poética del autor de *Las personas del verbo*.

Un poema entendido por los precursores confirma así que el poeta es escrito por la tradición y que sólo desde su asimilación puede escribir. Vamos a ocuparnos ahora de nuevo de la tradición, concretamente de las tradiciones compartidas de nuestros poetas.

2.3 Tradiciones compartidas

2.3.1. Tradiciones eliotianas compartidas

Si la reescritura de la tradición es un rasgo fundamental que atraviesa toda la obra, poética y ensayística, de Eliot, lo mismo puede afirmarse de José Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma, autores que se construyen sus tradiciones teniendo presente la referencia de su maestro angloamericano. En este apartado considero oportuno señalar las tradiciones eliotianas compartidas por los poetas españoles, sin entrar por supuesto en un examen detallado de la presencia de cada nombre mencionado en los autores aquí analizados, lo cual excedería los límites de este trabajo hasta convertirse en otra tesis.¹⁸³ Me interesa sólo hacer visibles las tradiciones comunes y me concentraré en los siguientes puntos: la tradición inglesa y americana (Shakespeare, los poetas metafísicos- especialmente John Donne, el romanticismo inglés y Edgar Allan Poe), la tradición francesa (Jules Laforgue y Tristan Corbière, Baudelaire y Mallarmé) y una cala en la tradición española, san Juan de la Cruz. Según explica Marcela Romano, “la escritura biedmana –como las de Barral, Brines, o, más contundentemente, José Ángel Valente- convoca en su entramado dialógico las lecturas del autor, cuya enciclopedia se presenta fuertemente sellada por la literatura anglosajona y, en segundo término, francesa.” (Romano, 2003:147). Considero oportuno examinar brevemente las tradiciones compartidas de nuestro poetas, ya que si reescribir la tradición es escribir el tiempo, construirse una tradición con ciertos nombres significa insertarse dentro de ella y escoger a estos nombres como sus “contemporáneos”.

¹⁸³ Para un estudio completo de las tradiciones confluyentes en Eliot, remito a la tesis de María Gibert Maceda, *Fuentes literarias en la poesía de T.S. Eliot* (dos tomos), Madrid, Universidad Complutense, 1983.

2.3.1.1 La tradición inglesa y americana

Shakespeare, Próspero y la lectura de Auden: “a gift /In dealing with shadows”.

En “To Criticize the Critic” T.S. Eliot afirma:

Just as the modern poet who influenced me was not Baudelaire but Jules Laforgue, so the dramatic poets were Marlowe and Webster and Tourneur and Middleton and Ford, not Shakespeare. A poet of the supreme greatness of Shakespeare can hardly influence, he can only be imitated: and the difference between influence and imitation is that influence can fecundate, whereas imitation-especially unconscious imitation- can only sterilize. (Eliot, 1992:18).

Intentemos leer estas palabras a la luz del siguiente comentario de Julián Jiménez Heffernan:

Inglaterra tuvo dos grandes panteras. La primera fue Marlowe, y murió como mueren las panteras. La segunda fue Shakespeare, y el acendrado artificio de sus versos –sus contornos autorreflexivos, sus ademanes conscientemente retóricos –ha sido, salvo contadas excepciones, sistemáticamente ignorado. [...] El mejor poeta inglés de este siglo, T.S.Eliot, luchó toda su vida, infructuosamente por suerte, por olvidar la existencia de esa pantera, por no mencionar el miedo que sentía hacia otro felino, no mucho menor, que era Milton. (Jiménez Heffernan, 1998:323).

Shakespeare es, al igual que Baudelaire, una presencia importante en la obra de Eliot, por más que el autor de *The Waste Land* se inventara una tradición distinta, donde Donne reemplaza a Shakespeare y Laforgue y Corbière a Baudelaire. En *Selected Essays* se encuentran los dos ensayos eliotianos dedicados a la figura de Shakespeare: “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” (1927) y el famosísimo “Hamlet” (1919), donde aparece la célebre noción de “correlato objetivo”; de hecho el “emotional equivalent of thought” (Eliot, 1999: 135) de “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” anuncia de alguna manera el ‘objective correlative’ de “Hamlet”. Las reflexiones del primer ensayo retoman en cierto sentido la famosa teoría de la disociación de la sensibilidad expuesta en “The Metaphysical Poets” (1921), y se articulan en torno a una tradición de la “emoción precisa”, en la que el nombre de Shakespeare aparece asociado al de Dante, Lucrecio, Homero, Sófocles y Virgilio:

We say, in a vague way, that Shakespeare, or Dante, or Lucretius, is a poet who thinks, and that Swinburne is a poet who does not think, even that Tennyson is a poet who does not think. But what we really mean is not a difference in quality of thought, but a difference in quality of emotion. The poet who ‘thinks’ is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought. But he is not necessarily interested in the thought itself. We talk as if thought was precise and emotion was vague. In reality there is precise emotion and there is vague emotion. To express precise emotion requires as great intellectual power as to express precise thought. [...]

[...] All great poetry gives the illusion of a view of life. When we enter into the world of Homer, or Sophocles, or Virgil, or Dante, or Shakespeare, we incline to believe that we are apprehending something that can be expressed intellectually; for every precise emotion tends towards intellectual formulation. (*ibidem*).

Pero en “Hamlet”, después de enunciar su famosa fórmula del correlato objetivo-

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’, in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (*ibid.*, 145)-,

Eliot reprocha a una de las piezas más extraordinarias de Shakespeare precisamente la no adecuación entre los hechos externos y la emoción: “The artistic ‘inevitability’ lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear.” (*ibidem*).

Sin embargo, como apuntaba Jiménez Heffernan, Eliot no pudo sustraerse a la gigantesca sombra de Shakespeare, y en *The Waste Land*, en la tercera parte, “The Fire Sermon”, cita *La Tempestad*, obra que también fascinó a Gil de Biedma. Concretamente, Eliot remite al monólogo de Fernando después del naufragio: “Weeping again the King my father’s wrack,/ This music crept by me upon the waters”. El primer verso de Shakespeare es reformulado en el verso 192 de *La tierra baldía*: “And on the king my father’s death before him”. El segundo se cita directamente en el verso 257: “This music crept by me upon the waters.” Se trata de establecer un contraste entre el encantamiento de Fernando que escucha la canción de Ariel y la escena de sexo fracasado entre la mecanógrafa y el empleado de la

agencia. No olvidemos que en “El sermón del fuego” se da el monólogo de Tiresias; la nota de Eliot alude a *La Tempestad* mencionando a Fernando.¹⁸⁴

También Gil de Biedma¹⁸⁵ alude a la voz de Ariel, y a su amo Próspero, en el ensayo “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje”, dedicado al análisis de la novela *Valentín*. Así, comentando el personaje de Richard, señala:

Dos dimensiones de la misma persona. Dos voces distintas en las que resuena el eco fascinante de otras, según las oímos en la obra postrera de Shakespeare, *La Tempestad*. Quien con un dejo de amargura nos habla del clima seductor de los libros, ¿no es acaso Próspero, duque legítimo de Milán, que, absorto en ellos, delega la enfadosa rutina del gobierno en su hermano, en un lugar teniente que lo traiciona y lo desposee? Y esa segunda voz, toda expansiva versatilidad, no es la del fiel servidor de Próspero en su isla encantada? La voz de Ariel, genio etéreo y cambiante [...] (Gil de Biedma, 1994: 319-320).

Comprobaremos a la hora de analizar las figuraciones de *Poemas póstumos* que el sujeto en tanto que “Príncipe de Aquitania en su torre abolida” tiene mucho que ver con el desposeído Próspero. Era lógico que la figura de Próspero ejerciera una poderosa fascinación sobre Gil de Biedma, que apunta en el mismo ensayo:

Richard, que en el ejercicio de su arte es a la vez Próspero y Ariel, en cuanto mero hombre comete el mismo error que costó a Próspero su ducado: instintivamente cree que la magia del arte redime a la vida, y le redime de ella.[...] La lucidez suprema de Próspero, cuando sus artes mágicas le han devuelto su perdido señorío, consistirá en renunciar a aquéllas, para encararse con la certeza ineludible de la caducidad y de la muerte, que al fin le reconcilia con la vida. (*ibid.*, 320).

Estas palabras parecen anticipar los últimos versos de *Las personas del verbo*:

Las rosas de papel son, en verdad,
demasiado encendidas para el pecho.

¹⁸⁴ “Tiresias, although a mere spectator and not indeed a “character”, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples.”

¹⁸⁵ Que igualmente reformula en dos ocasiones el título de Shakespeare “Trabajos de amor perdidos”: en “Pandémica y Celeste”: “Aunque sepa que nada me valdrían / trabajos de amor disperso” y en “A través del espejo”, dedicado a la memoria de Gabriel Ferrater: “Trabajos /de seducción perdidos fue tu vida”.

En su ensayo sobre Gil-Albert, el autor de *El pie de la letra* remite en una nota al poema de Auden “The Sea and the Mirror”:

Cualquiera que haya leído *The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare’s «The Tempest»*, apreciará en seguida el importe de la deuda que las siguientes páginas tienen con esa obra, a la que pertenecen los versos transcritos como epígrafe a mi ensayo [*The lions mouth, whose hunger/ No metaphors can fill*], y en especial con dos de sus más memorables momentos: el parlamento de Próspero despidiéndose de Ariel y el largo discurso en prosa de Calibán al público. (*ibid.*, 319).

El don de Próspero aparece en “The Sea and the Mirror” como “a gift/ In dealing with shadows”; en cuanto al monólogo del desposeído duque de Milán sobre la vejez, cabe decir que no podía sino conectar con el temperamento del autor de “No volveré a ser joven”:

If age, which is certainly
Just as wicked as youth, look any wiser,
It is only that youth is still able to believe
It will get away with anything, while age
Knows only too well that it has got away with nothing.

Comparemos el tono de la meditación de Próspero con el poema que, según Gil de Biedma, era el mejor que había escrito (cfr. Gil de Biedma, 2002:231)¹⁸⁶:

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
-como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

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

Pero ha pasado el tiempo

¹⁸⁶ En la entrevista ya mencionada con la revista *Thesaurus*: “Para mi gusto, el mejor poema que he escrito es «No volveré a ser joven».”

y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Los poetas metafísicos: John Donne y Andrew Marvell. El cuerpo como libro del amor y los desiertos de la eternidad

En la tradición que Eliot se inventa para, como apunta Juan Carlos Rodríguez, buscar los modelos de su propia poesía (cfr. Rodríguez, 1990:397), la recuperación de los poetas metafísicos y especialmente de John Donne es tal vez su operación más espectacular –y de mayores consecuencias- en la reconfiguración del canon literario inglés. En este sentido es paradigmática la labor de rescate y legitimación que se lleva a cabo en “The Metaphysical Poets” (1921), a través de la enunciación y el análisis de la famosa teoría de la “disociación de la sensibilidad”:

The poets of the seventeenth century, the successors of the dramatists of the sixteenth, possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience. They are simple, artificial, difficult, or fantastic, as their predecessors were; no less more than Dante, Guido Cavalcanti, Guinicelli, or Cino. In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; and this dissociation, as it natural, was aggravated by the influence of the two most powerful poets of the century, Milton and Dryden. (Eliot, 1999:287-288).

Eliot inscribe a John Donne y a los demás poetas metafísicos del XVII en la estela de la gigantesca figura de Dante y construye así una tradición en la que Donne, Marvell, Crashaw o Herbert son, desde el punto de vista de la no-disociación sensibilidad/pensamiento, los continuadores de Dante y Cavalcanti y los predecesores de otros dos poetas que el autor de *The Sacred Wood* recupera, los poetas de la línea irónica del simbolismo, Jules Laforgue y Tristan Corbière. (cfr. *ibid.*, 290).

Veamos cómo explica Eliot “the difference between the intellectual poet and the reflective poet” (*ibid.*, 287), mediante el uso de la no menos famosa formulación del “olor de la rosa”: “Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility.”(*ibidem*). La indisolubilidad de pensamiento y sensibilidad es considerada

evidentemente por Eliot como un criterio de canonización e implica el mismo grado de refinamiento en el lenguaje y en el sentimiento¹⁸⁷. Así, a partir de Milton y Dryden,

The language went on and in some respects improved; the best verse of Collins, Gray, Johnson, and even Goldsmith satisfies some of our fastidious demands better than that of Donne or Marvell or King. But while the language became more refined, the feeling became more crude. The feeling, the sensibility, expressed in the *Country Churchyard* to say nothing of Tennyson and Browning) is cruder than that in the *Coy Mistress*. (*ibid.*, 288).

Los poetas metafísicos se encontraban, y ésta es una cuestión determinante para que Eliot se reinvente una tradición siguiendo su modelo, “engaged in the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling.” (*ibid.*, 289). Tenían “the essential quality of transmuting ideas into sensations, of transforming an observation into a state of mind.” (*ibid.*, 290).

Otro criterio de canonización eliotiano enunciado aquí es la “dificultad”:

We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, the language into his meaning. (*ibid.*, 289).

Es suficiente pensar en *The Waste Land* –por no hablar de *Four Quartets*–, publicada sólo un año después de la aparición de “The Metaphysical Poets”, para darse cuenta de que Eliot justificaba con estas palabras su propia labor poética y su inserción dentro de la tradición que se había reinventado: la de Dante, Donne, Marvell, Laforgue, Corbière. En su introducción a *The Varieties of Metaphysical Poetry*¹⁸⁸, Ronald Schuchard subraya precisamente esta intención de legitimación y, consecuentemente, de autolegitimación, a través de criterios como la no disociación entre sensibilidad y pensamiento y la dificultad:

Eliot had begun to outline a theory based on three metaphysical moments –Dante in Florence in the thirteenth century; Donne in London in the seventeenth century; Laforgue in Paris in the

¹⁸⁷ Voy a volver sobre estas cuestiones, especialmente sobre la diferencia que establece Eliot entre la experiencia del hombre que no es poeta y la capacidad del poeta de organizar sus experiencias, diferencia señalada en este mismo ensayo, pero que yo trataré en relación a la construcción de la emoción poética.

¹⁸⁸ El libro contiene las lecturas de Clark y Turnbull sobre los poetas metafísicos.

nineteenth century. Implicitly, there was a fourth moment at hand –Eliot in London in the twentieth century. (Schuchard, 1993:3).

Desde este punto de vista, es muy sintomático que Eliot comience su primera lectura de Clark, “Introduction: On the Definition of Metaphysical Poetry” con un paralelismo entre el tiempo y la poesía del diecisiete y los contemporáneos:

We have seen in the present century and increasingly within the last few years, an awakening interest in the seventeenth-century poetry. However this arose, it undoubtedly contains besides pure literary appreciation, a consciousness or a belief that this poetry and this age have some peculiar affinity with our own poetry and our own age, a belief that our own mentality and feelings are better expressed by the seventeenth century than by the nineteenth or even the eighteenth. (Eliot, 1993:43).

No sólo este hecho es ilustrativo, sino también el que Eliot aclare y subraye algo que ya hemos visto que aclara y subraya una y otra vez, que su postura, el lugar desde donde elabora su discurso crítico, es el oficio de poeta, “*craftsman*”:

But my point of view is not that of a scholarship, but that of literary criticism, and particularly that of one type of literary criticism. My attitude is that of a craftsman who has attempted for eighteen years to make English verses, studying the work of dead artisans who have made better verses. The interest of a craftsman is centred in the present and the immediate future: he studies the literature of the past in order to learn how he should write in the present and the immediate future; and no matter how profound and disinterested his studies, they will always so to speak come out at the fingertips, and find their completion in the action of the chisel, the brush of the typewriter. (*ibid.*, 44).

Volvemos así a las palabras de Juan Carlos Rodríguez: el interés fundamental de Eliot por recuperar a los metafísicos viene dado por la búsqueda de modelos para su propia poesía. Por lo que respecta a los poetas españoles aquí tratados, cabe señalar que los dos consideraron la poesía metafísica en tanto que referencia destacada, siguiendo la órbita de Eliot y, sobre todo, el magisterio de Cernuda, del que me ocuparé también en este capítulo. En este sentido es emblemático el ensayo de José Ángel Valente “Luis Cernuda y la poesía de la meditación” (1962), incluido en *Las palabras de la tribu*. En este texto –que trataré con más detalle a la hora de examinar el lugar decisivo e importantísimo de Cernuda en la tradición de Gil de

Biedma y Valente- el poeta gallego analiza el encuentro del autor de *La realidad y el deseo* con la línea meditativa inglesa y con la propia poesía mística española:

La obra de los «metafísicos» -directamente y a través de su incorporación a la sensibilidad contemporánea: Hopkins, Eliot, etc.-es, en cambio, una de las más importantes zonas de contacto de Cernuda con lo que, según la designación unamuniana, venimos llamando poesía meditativa. En uno de los ensayos recogidos en *Poesía y Literatura*¹⁸⁹ se pregunta Cernuda si no habrá algo más que una simple afinidad fortuita entre nuestra poesía mística y nuestra poesía gongorina y el grupo de poetas metafísicos ingleses del siglo XVII: Donne, Herbert, Crashaw, Vaughan y Traherne. (Valente, 1971:135).

Valente remite además específicamente a “The Metaphysical Poets” y a la indivisibilidad entre pensamiento y sensibilidad para argumentar, mencionando también el antecedente unamuniano, la adscripción de Cernuda a la poesía de la meditación:

Recordemos aquí que, según ha explicado Eliot en ensayo justamente famoso, «un pensamiento para Donne era una experiencia: modificaba su sensibilidad». Y recordemos también que otra de las notas señaladas por Eliot en la poesía de los metafísicos es «una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento». A la luz de estas afirmaciones podemos ver hasta qué punto el credo poético unamuniano («Piensa el sentimiento, siente el pensamiento») coincide con la sustancia medular de aquella zona de poesía que él mismo, con anticipado acierto, denominó «meditativa».

¹⁸⁹ Valente se refiere creo a “Tres poemas ingleses” (1955, 1956, 1958) y, en concreto, al comentario que Cernuda hace del poema “La definición del amor” de Andrew Marvell, desde donde cito las siguientes palabras: “Es probable que algunos de los poetas metafísicos ingleses conocieran la poesía culterana y conceptista española; entre ellos Donne y Marvell, y acaso Crashaw, por lo menos, sabían español.” (Cernuda, 2002:538). También cabe considerar el ensayo “Tres poetas metafísicos” (1946), donde presenta a Jorge Manrique, Francisco de Aldana y al –entonces- autor anónimo de “Epístola Moral a Fabio” (Andrés Fernández de Andrada) como poetas metafísicos, ligando el “lirismo [...] metafísico” a “esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo” (*ibíd.*,502):

La poesía pretende infundir relativa permanencia en lo efímero; pero hay cierta forma de lirismo, no bien reconocida ni apreciada entre nosotros, que atiende con preferencia a lo que en la vida humana, por dignidad y excelencia, parece imagen de una inmutable realidad superior. Dicho lirismo, al que en rigor puede llamársele metafísico, no requiere expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo. (*ibidem*).

Pues bien, esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa es, a mi modo de ver, la característica central de la obra de madurez de Cernuda. (*ibíd.*, 136-137).

Que John Donne sea una referencia constante para Valente lo prueba además su presencia en *La piedra y el centro*, libro encabezado por un epígrafe del poema “The Canonization”: “*Wee dye and rise the same, and prove Mysterious by this love.*” A este conjunto de ensayos pertenece “Una nota sobre las relaciones hispano-inglesas en el siglo XVII”, donde se analiza “el alcance que en la Inglaterra del siglo XVII tuvo la propagación de la literatura española” (Valente, 2000:134), especialmente de la narrativa y sobre todo, naturalmente, del *Quijote*, pero también de la poesía. Valente, que empieza nombrando a John Donne y el debate acerca de una posible influencia de la poesía española en su obra, y que también menciona en una nota de este ensayo a Eliot y su vinculación con Little Gidding, comenta y suscribe la tesis de Louis L.Martz

[...] de que la poesía metafísica del siglo XVII es el resultado del influjo del arte continental de la meditación en la tradición poética inglesa. A ese respecto, es decisivo el papel de los jesuitas o el de escritores españoles anteriores, como Luis de Granada o el propio Diego de Estella. ¿Ha de buscarse por ese lado el vínculo que une la poesía metafísica inglesa con los poetas del barroco español? A mí me parece que es ésa una de las más ricas y sugerentes posibilidades abiertas al comparatista en el curso de los últimos años. (*ibíd.*, 145).

Además, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en “Los ojos deseados”, hay una cita de *Theory of Literature* de Wellek y Warren referida a John Donne (cfr. *ibíd.*, 197).

Regresaremos a la relación Valente-Donne a la hora de analizar, siguiendo como modelo la lectura de Jiménez Heffernan, la escritura del tiempo en Valente, su reclamación del “ahora” y su inscripción en la invocación desesperada que Donne hace en los *Holy Sonnets*: “*Repair me now, for now my end doth haste*”. (cfr. Jiménez Heffernan, 1998:367).

Por lo que respecta a Gil de Biedma, sabemos que consideraba al metafísico inglés como uno de sus maestros, insertándolo en la siguiente nómina: “Guillén, fray Luis de León, Manrique, Góngora (en algunas cosas, quizás), Eliot, Auden, John Donne, François Villon, Catulo...” (Gil de Biedma, 2002:224). Su importantísimo ensayo “Emoción y conciencia en Baudelaire” (1961) acaba con una referencia a la lectura de Eliot de John Donne y de los demás poetas metafísicos: “En la poesía baudeleriana, en los mejores poemas de Baudelaire,

encontramos casi siempre esa feliz conjunción que señalaba Eliot en los poetas ingleses del Seiscientos: una cierta dosis de áspero buen sentido al lado, y por debajo, de la exaltada tesitura lírica.” (Gil de Biedma, 1994:62)

En uno de sus más célebres y celebrados poemas, “Pandémica y Celeste”, poema construido también sobre un juego intertextual, hay un guiño evidente a John Donne:

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo el libro en que se leen.

“El poeta” es John Donne y el poema es “The Ecstasy”:

Love’s mysteries in souls do grow,
But yet the body is his book.

El autor de “Canción de aniversario” reconoció la deuda expresa de este poema con “The Anniversary” de John Donne. “Canción de aniversario” es, en palabras de Gil de Biedma, “un *remake* de un *topos* que también había desarrollado anteriormente en un poema de mi primer libro, titulado «Vals del aniversario»” (Gil de Biedma, 2001:23) y, añade,

Probablemente esta afición al tema del aniversario amoroso viene a que, por un lado, favorece muy bien una tendencia de mi poesía a desarrollar temas amorosos, que no es tanto escribir poemas de amor como escribir poemas sobre la experiencia amorosa; por otro lado, debe también mucho a que desde muy pronto he sido un lector ferviente de un poema de aniversario, «The Anniversarie» de John Donne [...] (*ibidem*).

Comparemos un poco los poemas. Ambos constituyen una exaltación de la vivencia amorosa y del tiempo en ella contenido; no tanto del brillo fugaz del instante –cuyo carácter de núcleo fundamental en Gil de Biedma y cuyo rasgo eliotiano estudiaré al final de esta tesis– sino del largo tiempo del amor que festeja su aniversario. Se trata, en “El aniversario”, de

instalar el amor en el no-tiempo, en la abolición de la duración como equivalente de eternidad, como garantía de amor perpetuo:

All kings, and all their favourites
All glory of honours, beauties, wits,
The sun itself, which makes times, as they pass,
Is elder by a year, now, than it was
When thou and I first one another saw:
All other things, to their destruction draw,
Only our love hath no decay;
This, no tomorrow hath, nor yesterday,

En “Canción de aniversario” el tiempo se reclama como “partidario de la felicidad”; es un tiempo tranquilo, de “historia serena”, (“mientras que el cuarto se nos puebla/ de sol y vecindad tranquila, igual que el tiempo,/ y de historia serena”), -por mucho que haya la advertencia lúcida de “La realidad –no demasiado hermosa”- y ligado a una exaltación del vitalismo erótico:

Porque son ya seis años desde entonces,
porque no hay en la tierra, todavía,
nada que sea tan dulce como una habitación
para dos, si es tuya y mía;
porque hasta el tiempo, ese pariente pobre
que conoció mejores días,
parece hoy partidario de la felicidad,
cantemos, alegría!

También los finales de ambos poemas guardan en cierto sentido algún paralelismo. Los últimos versos de “El aniversario” exhortan a la plena celebración erótica y vital, a sabiendas de los temores agazapados en todo amor y en toda vida:

True and false fears let us refrain,
Let us nobly, and live, and add again
Years and years unto years, till we attain
To write threescore, this is the second of our reign.

Veamos ahora el final de “Canción de aniversario”:

La vida no es un sueño, tú ya sabes
que tenemos tendencia a olvidarlo.
Pero un poco de sueño, no más, un si es no es
por esta vez, callándonos
el resto de la historia, y un instante
-mientras que tú y yo nos deseamos
feliz y larga vida en común-, estoy seguro
que no puede hacer daño.

Éste es el tiempo celebratorio en Gil de Biedma. Hay otra instancia, de fractura, de ansiedad frente al paso del tiempo¹⁹⁰: el tiempo se vive como “el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma” (“Arte poética”) y el sujeto no tiene más remedio que certificar su angustia temporal, como en “Recuerda”:

Desde este instante, ahondo
sueños en la memoria: se estremece
la eternidad del tiempo allá en el fondo.

Suena en estos versos el eco de los espléndidos y escalofriantes “desiertos de vasta eternidad” de “To His Coy Mistress” de Andrew Marvell:

But at my back I always hear
Time’s winged chariot hurrying near:
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.

También Eliot dialoga con estos versos en “The Fire Sermon”:

But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.¹⁹¹

¹⁹⁰ Todas estas cuestiones se estudiarán en detalle a lo largo de la tesis.

¹⁹¹ “Pero a mi espalda de vez en cuando oigo/ el ruido de bocinas y motores, que ha de llevar/ [...]”

El romanticismo inglés: encuentros y desencuentros. “Wordsworth sentado a la mesa”. La lectura de Langbaum

Tanto Gil de Biedma como Valente desarrollaron una crítica al romanticismo español –matizada en el caso del poeta barcelonés por su elogio a Espronceda y Larra¹⁹², en el de Valente por su admiración por Rosalía de Castro¹⁹³ y por el compartido aprecio hacia Bécquer¹⁹⁴-, que contrapusieron al inglés, concentrándose en el elogio de las figuras de Wordsworth y Coleridge. Si examinamos los escritos críticos de *Las palabras de la tribu* y sobre todo *La experiencia abisal*, siempre que se mencionan los nombres de los autores de las *Lyrical Ballads*- especialmente el de Coleridge-, es a modo de contraste con la tradición propia. Así, Coleridge aparece asociado a Unamuno y a Cernuda, según Valente eslabones de la línea meditativa española, junto con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En “Darío o la innovación” y “Juan Ramón Jiménez o la tradición poética de medio siglo” se alude al interés unamuniano por Coleridge y en “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”¹⁹⁵ se recalca este interés, ubicándose en su órbita también a Cernuda (cfr. Valente, 1971: 80, 96, 128-129, 134-135, 137). En los textos de *La experiencia abisal* la postura de Valente y la posición de contrapunto de Coleridge frente a la tradición española se radicalizan. En “Sobre la unidad de la palabra escindida”, “Novalis o Hölderlin o Coleridge o Leopardi” representarían “una poesía-pensamiento” y “un tipo de poeta que no ha abundado en nuestra precaria modernidad” (Valente, 2004:52). Como se examinará en un próximo apartado, dedicado al magisterio de Cernuda para Gil de Biedma y Valente, el argumento central del poeta gallego a la hora de establecer el contraste entre la tradición inglesa y cierta línea de la literatura española, es lo que él considera la carencia de pensamiento de esta línea, carencia desde su perspectiva salvada por los místicos (especialmente san Juan de la Cruz), Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Cernuda. La lectura valentiana de la modernidad pasa por la asimilación de Eliot, según demuestran estas palabras de “«Ad poema pertinentibus»” (1992):

¹⁹² Ver sobre todo “El mérito de Espronceda” y también Gil de Biedma, 1994:350.

¹⁹³ Véase Ana Nuño: “El Ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente”, *Quimera*, n.168, 1998: “Tuvimos un siglo XIX que no dio más que dos poetas que merezcan el nombre de tales: Bécquer y -para mí mucho más que Bécquer todavía- Rosalía de Castro” (Valente, 1998:10). También bajo el nombre “Valente, el apocalíptico ángel de la creación”, en *Verbigracia*, revista electrónica (<http://eud.com/verbigracia>).

¹⁹⁴ Véase las palabras de la nota anterior de Valente y las siguientes de Gil de Biedma: “[...] la obra admirable y única de Bécquer” (Gil de Biedma, 1994:350).

¹⁹⁵ Ensayo que veremos con más detalle en el capítulo dedicado a Cernuda.

¿Qué ha faltado en nuestra tradición –digo, en nuestra tradición peninsular próxima– para que el pensamiento haya sido particularmente impermeable al sin por qué, es decir, a la razón de la rosa? Explicaría a su vez esta impermeabilidad la no existencia en nuestra tradición moderna de poetas como Novalis o Hölderlin, Coleridge o Leopardi? (*ibid.*,88).

Aunque Valente se refiere a los versos de Angelus Silesius (“La rosa es sin por qué; florece porque florece/ No se inquieta por ella misma, no desea ser vista”), creo que hay aquí también una reminiscencia del “pensamiento sentido como el olor de una rosa” que adscribía Eliot a Donne y a los demás metafísicos en “Los poetas metafísicos”.

También hay una referencia a Coleridge, asimismo utilizado como contrapunto, y asimismo acompañado por los mismos nombres del romanticismo alemán e italiano, en “Poesía y exilio” (1993), donde Valente afirma que Cernuda incorporó a la tradición española “muchos elementos esenciales que nuestro precario romanticismo había ignorado” (*ibid.*, 120); Valente se refiere sobre todo a la poesía meditativa que pasa por Coleridge, Hölderlin, Leopardi, “los grandes visionarios de la modernidad europea” (*ibidem*).

Como se comprobará más adelante, las lecturas de Cernuda que llevan a cabo Gil de Biedma y Valente se articulan sobre las reflexiones en torno al romanticismo de los dos poetas del 50. Reflexiones que, en el caso del autor de *Las personas del verbo*, acusan dos improntas decisivas: la de *Función de la poesía y función de la crítica* de Eliot y la de otro estudio fundamental en la formación del pensamiento crítico de Gil de Biedma, *La poesía de la experiencia* de Robert Langbaum.

Veamos primero la huella de la interpretación eliotiana del romanticismo. Señala Andrew Walsh que la lectura y la traducción del libro de Eliot “había de familiarizar al joven Gil de Biedma con la tradición romántica inglesa, y, en gran medida, la génesis de su visión de la poesía romántica en lengua inglesa se encuentra allí[...]” (Walsh, 2004:71). Explica también el estudioso: “La vinculación del poeta de *Moralidades* a la tradición romántica inglesa también incidiría enormemente en su valoración del romanticismo español.” (*ibidem*). Así, en “Como en sí mismo, al fin” (1977) escribe Gil de Biedma: “No bastan los artículos de Larra, unos cuantos momentos de Espronceda y, bastante después, la obra admirable y única de Bécquer para decir que en el siglo XIX español hubo, de verdad, una revolución romántica.” (Gil de Biedma, 1994:350). Añade, en el mismo ensayo, que “los poetas españoles estamos hoy en mejor situación de comprender que Blake, Coleridge y Wordsworth, Leopardi, Goethe y Hölderlin son algo más que unos remotos nombres prestigiosos: son los primeros poetas modernos, los fundadores de la poesía que nosotros

hacemos.” (*ibidem*). El autor catalán subraya así la importancia fundamental del romanticismo inglés, italiano y alemán en la formación de la conciencia poética moderna.

En el coloquio con Carlos Barral, Beatriz de Moura y Juan Marsé, “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades” (1976), Jaime Gil de Biedma desarrolla varias reflexiones sobre el romanticismo, aludiendo primero a la famosa distinción de Coleridge entre imaginación y fantasía, a la que Eliot también hace referencia en *Función de la poesía y función de la crítica* (cfr. Eliot, 1968: 42, 89-90).¹⁹⁶ La reflexión sobre el romanticismo desemboca en una deliciosa indicación sobre el erotismo; el poeta barcelonés rechaza con Eliot la dicotomía de Coleridge aplicada a la literatura, pero la adopta para clasificar el comportamiento erótico. Veamos el diálogo con Carlos Barral:

J.G.B.: ¿Tú conoces la distinción de Coleridge entre imaginación y fantasía?

Barral: No, pero me parece filológicamente peligrosa.

J.G.B.: A Eliot tampoco le gustaba. Según Coleridge, la fantasía no está basada en la aprehensión simpática de las cosas, como la imaginación, sino en la memoria. Hay algo en esta distinción que se aplica perfectamente al erotismo. Es decir, un muchacho joven, haciendo el amor, tiene mucha imaginación. Un hombre adulto tiene sólo fantasía, porque opera exclusivamente con datos de la memoria, viejos recuerdos, viejas obsesiones... No intenta conocer amorosamente, que es lo que la imaginación intenta. No te digo que esté de acuerdo con esta distinción en materia literaria, pero sí en materia erótica. (Gil de Biedma, 1994:221).

Al afirmar que al autor de *Cuatro cuartetos* no acababa de gustarle la distinción de Coleridge, Gil de Biedma se refiere a las siguientes palabras del capítulo “Wordsworth y Coleridge” de *Función de la poesía y función de la crítica*, donde Eliot confesaba sentirse

¹⁹⁶ La distinción pertenece al Capítulo XIII de la *Biographia Literaria* (1817). En la edición que yo manejo en inglés (London, Everyman’s Library, 1993), la referencia se puede encontrar en la página 167. Cito por la traducción de Gil de Biedma (que traduce la cita de Eliot):

“La Imaginación puede ser primaria o secundaria. Entiendo por Imaginación primaria la potencia viva y primer agente de toda percepción humana, como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito Yo. La Imaginación secundaria es como un eco de aquélla que coexiste con la voluntad consciente, idéntica a la primaria en especie y defiriendo sólo en el *grado* y el *modo* de su operar. Disuelve, difumina y disipa para recrear; cuando este proceso se hace imposible todavía lucha a toda costa por idealizar y unificar. Es esencialmente *vital*, aunque todos los objetos (*en cuanto* objetos) sean fijos y muertos.”

“La Fantasía, en cambio, opera nada más con factores fijos y definidos. En realidad no es otra cosa que un modo de memoria emancipada del orden espaciotemporal y viene condicionada y modificada por este fenómeno empírico de la voluntad que designamos con el nombre de Selección. Pero, lo mismo que la memoria ordinaria, la Fantasía debe recibir sus materiales ya elaborados por las leyes de asociación.” (Coleridge, cit.por Eliot, 1968:89-90).

[...] absolutamente incapaz de apreciar este pasaje: mi intelecto es demasiado concreto y pesado para los vuelos del pensamiento abstracto. Si la diferencia entre imaginación y fantasía se resuelve en la práctica, como ya apunté, en la simple diferencia entre poesía buena y poesía mala, ¿es que para ese viaje necesitábamos alforjas? Sólo si la fantasía puede ser un buen ingrediente poético, sólo si podemos aducir algún poema excelente gracias a ella, sólo si esclarece nuestra inmediata preferencia por un poeta sobre otro, tiene esta distinción utilidad para una mente práctica como la mía. (Eliot, 1968:90).

Ahora bien, en “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes” el poeta vuelve sobre esta distinción y declara que él sólo tiene imaginación, precisamente porque es capaz de enamorarse continuamente:

Yo recuerdo aquella diferencia que Coleridge establecía entre fantasía e imaginación; diferencia que a Eliot no acaba de gustarle. De mí digo que tengo imaginación y no fantasía. Es más, la fantasía no me merece un gran aprecio, mientras que la imaginación es una forma de conocimiento más amplia. Fíjate si tendré imaginación que he estado enamorado cuatro o cinco veces. Imaginar es ponerte-en-lugar-de. Es entrar-en-comunión. Yo a lo que sí doy importancia es a la capacidad de fabulación, que desgraciadamente no tengo ninguna. (Gil de Biedma, 2002: 89-90).

Las siguientes palabras, pertenecientes al texto “Del amor como tema literario”(1960)¹⁹⁷ y en las que Gil de Biedma insiste sobre la capacidad de invención que requiere el amor, arrojan luz sobre el fragmento citado:

[...] el amor es fundamentalmente una invención, en los dos sentidos, etimológico y actual, del término. No cabe duda que nuestros sentimientos de esperanza, nostalgia o caducidad vienen configurados –entre otros muchos factores- por la expresión literaria que los mismos han tenido a lo largo de los siglos [...], pero en un grado mucho menor que el sentimiento amoroso, precisamente porque aquéllos no requieren para darse como tales el elemento deliberado que hay en toda invención. Hace falta una cierta capacidad imaginativa, desde luego, para sentirse nostálgico o esperanzado, pero hace falta mucha más para sentirse enamorado. En cierto sentido, uno se enamora porque quiere, pero para querer enamorarse es preciso inventar primero el amor, una determinada forma del amor; es decir, que uno realiza una faena inventiva no disímil a la que lleva a cabo el escritor en trance de alumbrar una obra literaria. Y

¹⁹⁷ Texto que formaba parte de «Cántico»: *El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona, 1960, págs. 45-56, y fue suprimido por Gil de Biedma en la primera edición de *El pie de la letra*.

como nadie inventa por sí solo, encontrarse inserto en una tradición le es al enamorado tan indispensable como al escritor. (Gil de Biedma, 1994: 373-374).

Volvamos a “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”. Gil de Biedma vincula romanticismo y personaje poético y se muestra en desacuerdo con la opinión de Barral acerca de la falta de sentido crítico y de distancia del propio personaje de los poetas románticos, que, según Barral, “estaban convencidos de que lloraban con sus propias lágrimas.” (Barral, 1994:226). Gil de Biedma, después de contestar que, según él, los románticos sí eran “críticamente conscientes” (Gil de Biedma, 1994:226) del personaje inventado, “imaginado” en sus versos –no olvidemos que la intervención de Barral se produce después del importantísimo inciso de Gil de Biedma que establece la matización entre “personaje imaginario” y “personaje imaginado”: “Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre” (*ibídem*)-, insiste, mencionando el romanticismo inglés:

En este país, hay muy poco romanticismo de verdad, pero en Inglaterra, donde hay mucho y muy bueno, no hay más que comprobar. Por ejemplo, basta comparar el relato que hace Wordsworth en su diario del incidente que dio lugar a *Resolution and Independence*¹⁹⁸ con el poema mismo para darte cuenta de todo lo que ha puesto Wordsworth sentado a la mesa. Wordsworth, que no era tonto, sabía perfectamente la distancia que había entre él, como persona real, y él como personaje poético. (*ibídem*).

“Wordsworth sentado a la mesa” es clave. El sintagma contiene la idea de la invención de la identidad, central en Gil de Biedma y expuesta en el mismo coloquio: “Para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad.” (*ibídem*, 225). El poeta sentado a la mesa elabora la emoción poética, la construye dentro del poema, como veremos en el próximo capítulo. Gil de Biedma vuelve a insistir: “Wordsworth, y los poetas modernos, estarían, ellos sí, muy conscientes.” (*ibídem*, 227). Se observa en las reflexiones del autor de *El pie de la letra* la huella de la sentencia eliotiana conforme a la que Wordsworth y Coleridge “eran las dos mentes poéticas más originales de su generación.” (Eliot, 1968:83).

¹⁹⁸ Poema que menciona también Eliot en el capítulo “Wordsworth y Coleridge” de *Función de la poesía y función de la crítica*: “creo, no obstante que se comprende mejor un gran poema como *Resolution and Independence* si se conocen las intenciones y pasiones sociales que animaban a su autor, y si éstas no se entienden se malentenderá por completo su crítica literaria.” (Eliot, 1968:86-87).

Llegado a este punto Gil de Biedma afirma en el mismo coloquio que “el problema central de la poesía a partir del romanticismo” es “el de la validez objetiva que puede tener lo que el poema dice” (Gil de Biedma, 1994:227) y añade:

Eso es el romanticismo. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado. Y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer el poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido. (*ibidem*).

El poeta barcelonés está aquí operando con conceptos de *La poesía de la experiencia* de Robert Langbaum, libro que sabemos que lo deslumbró y que definió en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” como “el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración.” (Gil de Biedma, 1994:50). El comentario que hacía Gil de Biedma después de opinar sobre el libro de Langbaum es muy parecido al fragmento anteriormente citado:

Para que el poema resulte satisfactorio ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual, es decir, con aquella en que precisamente se da el divorcio cuya superación se pretende; tanto es esto así, que rechazamos por infantil e inadecuada toda visión poética que no cumple con el segundo requisito. De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esta integración. (*ibidem*).

Las palabras de Gil de Biedma indican la asimilación de la tesis y del mapa conceptual del libro de Langbaum. Desde el principio de *La poesía de la experiencia* (1952), la “Introducción: el romanticismo como tradición moderna”, Langbaum define el romanticismo

como el intento del hombre moderno por reintegrar hecho y valor, tras haber rechazado los viejos valores en la experiencia de la Ilustración. El romántico del período post-ilustrado emplea efectivamente la emoción y la libertad, pero sólo como medio accidental del fin principal y, según parece, históricamente único del movimiento, que no es el rechazo de la disciplina y el intelecto sino su renovación por medios empíricos. (Langbaum, 1996:77-78).

En cuanto a las “cosas” que mencionaba Gil de Biedma, he aquí la referencia de Langbaum a la «vida de las cosas» y la ejemplificación de por qué define el romanticismo, según veremos enseguida, como un “empirismo corregido”:

Así, un empirista como Locke nos dice, al enunciar las consecuencias filosóficas de la física newtoniana, que el mundo de nuestra percepción ordinaria es en gran medida ilusorio y que la única realidad objetiva consiste en partículas que circulan en el espacio. Nos ofrece un mundo sin significado estético, moral o espiritual. El romántico impugna esta visión del mundo apelando no a la tradición sino a su experiencia concreta de la naturaleza, a su intuición personal de «la vida de las cosas» [que] [...] es aquello que percibimos en los instantes de experiencia inmediata, sin ayuda del análisis. (*ibíd.*, 78).

La “experiencia” es por ende una noción fundamental: “La formulación del romántico, como la hipótesis científica, nace en la experiencia y se verifica continuamente en ella.” (*ibídem*), ya que “el romántico descubre la base empírica de los valores a través de la experiencia.” (*ibíd.*, 83). En este sentido, subraya el crítico que “el romanticismo no es tanto una reacción contra el empirismo dieciochesco cuanto una reacción interna a él, una especie de empirismo corregido.” (*ibíd.*, 78). Esta definición del romanticismo como “empirismo corregido” no implica, según señala Jiménez Heffernan –también traductor del libro- en la “Introducción” de *La poesía de la experiencia*, una falsa homogeneización y agrupación del movimiento “como una única y consistente teoría del conocimiento” (Jiménez Heffernan, 1996:21), lo cual “resulta, a todas luces, problemático, irresponsable, quimérico. Lejos de ello, Langbaum comienza aislando un conjunto de poemas, de corte meditativo y fondo natural como *Tintern Abbey*, para ilustrar su propuesta.” (*ibídem*). Jiménez Heffernan indica (*ibíd.*, 22) que el “espacio discursivo” (*ibídem*) al que se aplica la tesis de *La poesía de la experiencia* es el originado por las *Baladas Líricas*. También explica lo que él llama “el carácter procesual de la razón poética” (*ibídem*) y la equivalencia entre “hecho” y “experiencia sensorial”: “El poeta parte de una experiencia sensorial (*fact*) que impacta fuertemente en su imaginación, a modo de epifanía, y luego procede a la formulación verbal

de dicha experiencia.” (*ibídem*). Por decirlo en palabras de Gil de Biedma, estamos ante “Wordsworth sentado a la mesa.”. Y aquí interviene el tiempo, factor decisivo: “En primer lugar, el poeta debe *mediar* con su verbo la *in-mediatez* de su experiencia. [...] Trasladar a un lenguaje adecuado tanto la inmediatez visual de la experiencia como el residuo emocional que deposita en la conciencia es tarea del poeta.” (*ibíd.*, 23). Es decir, se trata de poner en marcha los mecanismos de la elaboración de la experiencia para trasformarla en poema. El pasaje al que se refiere Jiménez Heffernan es el siguiente, que forma parte del análisis de Langbaum del poema “Tintern Abbey” de Wordsworth:

Aludiendo a la forma más reciente de la narración breve, Joyce nos enseñó a denominar este modo de significación con el término *epifanía* –una manifestación del mundo invisible dentro y a través del mundo visible. Con todo, la epifanía literaria no se inaugura en los cuentos de Joyce o Chekhov. La epifanía es la innovación esencial de *Lyrical Ballads* y es el efecto que perseguían los poemas meditativo-descriptivos del periodo neoclásico. Pues la epifanía, en el sentido literario, es una manera de aprehender el valor cuando éste deja de ser algo objetivo –cuando deja de pertenecer a la naturaleza, o sea, a un conjunto públicamente admitido de ideas sobre la naturaleza. La epifanía fundamenta el enunciado del valor en la percepción; ofrece la idea en su mismo origen, estableciendo su validez no tanto en conformidad a un sistema público de valores cuanto en la experiencia genuina de una persona concreta. (Langbaum, 1996:111).

“El valor en la percepción”: he aquí la clave del intento romántico de “Tintern Abbey” que “versa, en otras palabras, sobre una sensibilidad disociada del pensamiento y sobre su posterior reintegración.” (Langbaum, 1996:107). Retengamos la clara alusión a la teoría de Eliot, porque, según afirmaba Andrew Walsh, “la presencia de Eliot en el epicentro del discurso de *La poesía de la experiencia* explica en gran medida la fuerte identificación que el poeta barcelonés sintió por el libro del crítico angloamericano.” (Walsh, 2004:159). La “posterior reintegración” nos lleva a otro concepto básico: “fusión”, asimismo implícito en la asimilación biedmana de Langbaum que citaba anteriormente: “Eso es el romanticismo. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado. Y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación.”. Como explica Langbaum,

Un modo válido de comprender la contribución romántica en el terreno de la poesía sería afirmar que el romanticismo fusiona los elementos de pensamiento, sentimiento, y objeto percibido, que en la poesía sentimental estaban tan sólo yuxtapuestos. [...]

La evolución poética de Wordsworth desde el sentimental *Descriptive Sketches* (1793) hasta el romántico *Tintern Abbey* (1798) es una evolución en el arte de la fusión. (Langbaum, 1996:102).

La “fusión” o la “reintegración” es el “pensamiento interior”, “the mind that is within us” de “Tintern Abbey”, el pensamiento como “mansión de cuantas formas hermosas existen” (“when the mind/ Shall be the mansion for all lovely forms”).

Pero la “reintegración” es también el resultado de un trayecto, de un tiempo, de un hacer visible lo que Gil de Biedma llamaba la “conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esta integración”. Este trayecto, este tiempo, se alcanza en el poema y equivale de alguna manera a la validez de la experiencia como suceso y a su reelaboración. Langbaum subraya: “La experiencia tiene validez sólo porque se dramatiza como suceso cuyo acaecimiento aceptamos, en lugar de formularse como idea cuya legitimidad podemos discutir.” (*ibid.*,106). Gil de Biedma asimila plenamente la lección: “en todo poema pasa algo” (Gil de Biedma, 1994:145) -sentencia sobre cuyo contexto volveré- nos dice en “Cántico...”; también una reflexión sobre Cernuda de “El ejemplo de Luis Cernuda” (1962) indica una inequívoca huella del estudio de Langbaum:

Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos *a posteriori*. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente [...] (Gil de Biedma, 1994:66).

Volvamos a Langbaum y a la integración de los hechos y los valores: un factor decisivo en esta integración es el tiempo, que marca el hiato entre la fusión y la conciencia de la precariedad a la que aludía el poeta barcelonés. La poesía moderna es poesía de la experiencia porque registra tanto la experiencia de la unificación como la posterior duda del sujeto acerca de esta experiencia:

En la poesía tradicional, la respuesta unificada pertenece al poeta como un apresto necesario, como una respuesta apropiada a una realidad objetiva que combina hecho y valor.

Pero en la epifanía la respuesta se produce como la culminación de una acción dramática y dura sólo un instante. Transcurrido éste, regresamos bruscamente al mundo de la percepción habitual y nos queda la duda sobre la veracidad de la idea que derivamos de la experiencia. Y es precisamente en esta distinción –este nuevo desequilibrio entre el momento de la intuición, que es cierta, y la idea dudosa que de ella abstraemos –donde se cifra la identidad de una forma de literatura específicamente moderna, una forma que no imita a la naturaleza ni a un sistema de ideas sobre la naturaleza sino a la estructura misma de la experiencia: una poesía de la experiencia. (Langbaum, 1996:112).

Jiménez Heffernan subraya que el libro de Langbaum “ofrece una reflexión sobre el carácter distintivo de cierta lírica romántica, al tiempo que explora las claves que permiten instalar el Romanticismo en una línea de continuidad literaria entre la Ilustración y el Modernismo de Pound o Eliot.” (Jiménez Heffernan, 1996:44). Su labor de “garantizar la continuidad entre los períodos romántico, victoriano y modernista” (*ibíd.*, 28) acude al argumento de “un discurso poético que ha roto con la disyuntiva objetividad-subjetividad, propia de la poesía clásica.” (*ibídem*). Veámoslo en palabras de Langbaum:

Pues la subjetividad no es el programa sino la condición ineludible del romanticismo. Cuando el siglo dieciocho abandonó el individuo a su aislamiento interior –sin equivalentes objetivos para los valores que percibía en su voluntad y sentimientos-, en este preciso instante estalló el romanticismo como movimiento hacia la objetividad, hacia un nuevo principio de conexión con la sociedad y la naturaleza mediante la imposición de valores en el mundo externo. [...]

La consideración misma de la objetividad como *problema*, como meta a alcanzar, es de hecho algo específicamente romántico.[...] Fueron los románticos quienes, en su nueva vocación reconstructiva, trataron de salvar la distancia abierta, el abismo heredado entre objeto y valor, descubriendo en la objetividad algo deseado y difícil de alcanzar. (Langbaum, 1996:86-87).

Y a través de la “objetividad” –recordemos también las reflexiones de Gil de Biedma sobre la “objetividad”: “la frecuencia de una palabra que también yo repetía como una especie de conjuro: objetividad. *Objetividad* se convierte en el sésamo maravilloso que le hará a uno salir de sí mismo.” (Gil de Biedma, 1994:73)-, Langbaum enlaza aquí con Eliot:

Y es una insistencia militante en la objetividad la que caracteriza hoy las doctrinas críticas al uso: la *máscara* de Yeats, que fuerza al poeta a escribir sobre su antítesis y no sobre sí mismo; el *catalizador* de Eliot, que identifica al poeta con un catalizador que precipita la

combinación de elementos poéticos, permaneciendo él ajeno al poema; y el *correlato objetivo* de Eliot, que impide a la emoción presentarse como una descripción de la subjetividad [...] (Langbaum, 1996:88).

La poesía eliotiana sería desde cierta perspectiva, según Langbaum, “romántica”:

él alcanzó aparentemente su éxito de acuerdo con la prescripción romántica -abrirse camino intelectualmente desde la Ilustración, triunfar en su búsqueda romántica de compromiso. Su poesía es romántica en la medida en que ofrece la historia de dicha búsqueda y es más consistente en su desarrollo auto-biográfico que ninguna otra poesía en inglés desde Wordsworth. (*ibid.*, 89-90).

El lugar de Eliot en *La poesía de la experiencia* es fundamental. Aludía antes a las palabras de Walsh conforme a las que una de las razones de la admiración biedmiana por el libro de Langbaum, “deudor indiscutible de las teorías de Eliot” (Walsh, 2004:161) se debía a la importancia del autor de *Cuatro Cuartetos* en sus páginas. En la articulación de las tesis de Langbaum acerca de la continuidad entre poesía romántica, victoriana y modernista, las reflexiones sobre el monólogo dramático y el binomio simpatía/juicio (Langbaum, 1996:151-196) ocupan un lugar central. De ahí también la fascinación que ejerció *La poesía de la experiencia* sobre Gil de Biedma e igualmente sobre Cernuda, poetas muy interesados en explorar las posibilidades que ofrecía esta forma, que afianzó Robert Browning y que fue practicada asimismo por Eliot. Las observaciones de Jiménez Heffernan en la “Introducción” son iluminadoras al respecto:

Sin la emergencia romántica y la consolidación victoriana del monólogo dramático hubiera sido impensable la mascarada lírica de la modernidad, esa insigne comparsa de caretas, voces y personas, que instituyeron los mencionados Yeats, Pessoa, e incluso Pound, Eliot o Borges. Justificada inicialmente como el retorno a una objetividad perdida, esta modernidad pretendió contestar el exhibicionismo emocional de los poetas románticos. (Jiménez Heffernan, 1996:28).

Langbaum construye en su libro el trayecto desde el poema lírico romántico donde “el poeta habla a través del observador [...] del mismo modo que un dramaturgo habla por medio de uno de sus personajes” (Langbaum, 1996:121) hasta el monólogo dramático, “una imitación de la experiencia y [...] la forma representativa de la poesía de la experiencia.”

(*ibid.*, 148); en este itinerario el concepto de experiencia sirve de articulación básica y se concreta en el tiempo del poema, como subrayaba Jiménez Heffernan:

La temporalidad deviene uno de los factores decisivos en la descripción de la poesía de la experiencia. Langbaum retorna insistentemente a la noción de un poema que nace en la temporalidad de una conciencia creativa y cuyo significado se descifra, en la conciencia del lector, a través de una inmersión afín en dicha temporalidad. [...] La temporalidad del discurso poético prorroga el impacto de la epifanía inicial, le concede el espacio experimental de la palabra, elabora y reelabora su significado último. El poema es, como en *Tintern Abbey*, el tiempo que el poeta precisa para descubrir la significación de una experiencia. Y, en este sentido, también el poema es experiencia, avatar y círculo, método y camino, proceso y transcurso, curso y discurso. (Jiménez Heffernan, 1996:25-26).

Situar a Eliot en una línea de continuidad con Browning y con el romanticismo de Wordsworth y Coleridge, siendo la experiencia la articulación compartida, implica una consecuencia importantísima: insertar al autor de “La canción de amor de Alfred J. Prufrock” en una tradición romántica, la del anhelo hacia la objetividad. Sabemos que el romanticismo no era precisamente una herencia que Eliot reivindicara, aunque Harold Bloom (antieliotiano convencido por lo que respecta al crítico y al poeta posterior a 1925) lo definiera como un romántico tardío a pesar suyo: “Against this will, Eliot [...] was a belated Romantic poet, strongest as an incantatory master of phantasmagoria” (Bloom, 2004:897). Ahora bien, si examinamos con atención las reflexiones eliotianas en torno al romanticismo, comprobamos que su rechazo se concreta sobre todo en Shelley, cuyas ideas encontraba “repelentes” (Eliot, 1968:101) y al que define en términos como “enfático, pedante, egocéntrico, a veces casi un sinvergüenza” (*ibidem*). Las observaciones de *Función de la poesía y función de la crítica* acerca de Wordsworth, Coleridge o Keats son elogiosas, aunque Eliot discrepa, como hemos visto, de la distinción imaginación / fantasía propugnada por Coleridge.

Tanto en este desacuerdo como en su total rechazo a Shelley es seguido por Jaime Gil de Biedma. Hemos comprobado las opiniones del poeta barcelonés acerca de la teoría de la imaginación expuesta en la *Biographia Literaria* (1817). En cuanto al autor de la *Defensa de la poesía*, Gil de Biedma declara en su entrevista con Benjamín Prado, “Viaje al interior de Jaime Gil de Biedma”¹⁹⁹, que “Shelley era, sin duda, un perfecto loco” (Gil de Biedma, 2002:253), refiriéndose a la célebre definición de los poetas como “los legisladores no

¹⁹⁹ *Diario 16*, 25 de mayo de 1989.

reconocidos del Mundo” (Shelley, 2001:141). Es su intervención, el poeta catalán aprueba el comentario que Auden hizo en *La mano del teñidor* acerca de la frase de Shelley, que “sirve para describir a la policía secreta, no a los poetas.” (Auden, 1999:44).

En cambio, José Ángel Valente sí parece estar de acuerdo, en “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht” (1961) con otra definición del célebre texto de Shelley: “(*Poetry... makes familiar objects appear as if they were not familiar*); es decir,[...] una visión de la poesía como descubridora de nuevas relaciones entre las cosas y los hombres, lo que equivale a considerarla como descubridora de nuevos sectores de realidad.” (Valente, 1971:22). Para el autor gallego, según escribe en el mismo ensayo, “la noción de poesía como conocimiento” (*ibid.*, 24) es equivalente a “la consideración de actividad poética como revelación de lo encubierto.” (*ibidem*). En mi opinión, la concepción sacral del poeta que mantenía Shelley es afín a Valente, pero no a Gil de Biedma que defendía una idea de poeta como “Hijo de Vecino”.

Otro rechazo compartido por Eliot y Gil de Biedma es el de la inspiración, que, como sabemos, es una de las nociones románticas fundamentales, propugnada sobre todo por Shelley en *Defensa de la poesía*. En *Función de la poesía y función de la crítica* leemos: “Hablar de los poetas como creadores e inspirados no lleva demasiado lejos y nadie toma al pie de la letra lo de la inspiración.” (Eliot, 1968:64). Y, en la “Conclusión” del mismo libro, el autor angloamericano se muestra contrario a considerar fruto de la “inspiración”²⁰⁰ lo escrito en circunstancias adversas para la concentración; de lo que se trata es de la elaboración de un material almacenado ya por la sensibilidad del poeta²⁰¹, material que aguardaba su plasmación verbal:

Sé, por ejemplo, que ciertos estados de mala salud, de debilidad o de anemia, engendran (si las restantes circunstancias son favorables) un flujo de poesía que se acerca a la escritura automática, pero, en oposición a las reclamaciones hechas a favor de ésta, el material se ha estado incubando en el interior del poeta y no es regalo de un demonio, impertinente o amigo. Lo escrito en tales circunstancias acaso resistirá los rigores críticos de un estado anímico normal; a mi juicio se trata de un largo proceso de incubación, por más que no sepamos, hasta que quiebra el cascarrón, qué clase de huevo estábamos empollando. [...] no hay “inspiración”, como acostumbramos a imaginar, sino una ruptura de las poderosas barreras habituales que tienden rápidamente a cerrarse de nuevo. (*ibid.*, 153).

²⁰⁰ Sin embargo, es curioso que escriba sobre Wordsworth: “Su inspiración carecía del carácter súbito, certero y sobrecogedor de la que visitaba a Coleridge [...]” (Eliot, 1968:83).

²⁰¹ Debo mencionar una vez más que se volverá sobre esta cuestión en el próximo capítulo.

Gil de Biedma, por su parte, declaraba que, a la hora de hablar de la escritura de un poema, más que de inspiración se trataba de obsesión: “[...] no creo mucho en la inspiración. Creo que es una consecuencia de la obsesión. El poema se sienta en la cabeza y dice: aquí me quedo hasta que me escribas.” (Gil de Biedma, 2002:36)

Hay dos cuestiones relativas a la relación de nuestros autores con el romanticismo inglés que deliberadamente he dejado para próximos capítulos: las reflexiones en torno a la construcción de la emoción poética con la inexcusable referencia a la famosa definición de Wordsworth, “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” y la lectura de Keats, que insertaré en el capítulo dedicado a las distintas concepciones de los poetas españoles sobre la identidad.

Edgar Allan Poe y la importancia del “efecto”

En “El oficio de escribir”, Gil de Biedma afirma: “creo que la descripción que hace Edgar Allan Poe en *The Philosophy of Composition* es una descripción bastante exacta de cómo se escriben muchos poemas, o por lo menos de cómo he escrito la mayor parte de los poemas de *Moralidades*, mi segundo libro.” (Gil de Biedma, 2002:189). Ya lo había dicho en “El juego de hacer versos”, donde lleva a cabo también una crítica a “El cuervo”: “La forma en que yo escribí «Pandémica y Celeste» no hace falta volver a contarla porque realmente se parece mucho al relato que hace Edgar Allan Poe de cómo escribió uno de sus poemas más baratos.” (*ibid.*, 149)

En “Filosofía de la composición” (1847) Poe, partidario del análisis y de la exposición del proceso de escritura, explica las etapas de la elaboración de su célebre poema “El cuervo”. La noción central del ensayo, y la que probablemente atrajo muchísimo a Gil de Biedma, es la de “efecto”. El autor americano afirma: “Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*.” (Poe, 1973: 66). También cabe señalar otra cuestión, vinculada a “la producción del efecto” (*ibidem*) y que sin duda influyó en la valoración del poeta barcelonés: la atención que Poe presta a los “incidentes” (lo que ocurre en un poema, diría Gil de Biedma) y al “tono”: “Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general” (*ibidem*). Además, Poe desmitifica el argumento frecuente de la inspiración y presenta la escritura como un proceso con sus etapas, como un laboratorio donde se trabaja de manera consciente,

concentrada, ardua y a veces desesperada con materiales que entrarán en la composición del poema:

La mayoría de los escritores-y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en las bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilería del *histrión* literario. (Poe, 1973:66-67).

Yvor Winters, en el capítulo “T.S.Eliot or The Illusion of Reaction”, de su libro *In Defense of Reason* –de donde Gil de Biedma cita un fragmento como epígrafe a *Moralidades*²⁰²- señala la huella de Poe en “Tradition and Individual Talent”, concretamente en el famoso fragmento sobre la analogía del catalizador y de la mente del poeta como receptáculo que almacena “numberless feelings, phrases, images” y las combina para construir la emoción poética²⁰³: “Art appears to be in this passage, as in Poe, a matter of the novel combination of materials; and there is no question of the artist’s understanding what he is saying: the criterion, as in Poe, is one of *effect*.” (Winters, 1947:463).²⁰⁴

Como Poe, Gil de Biedma también creía que el poema debía producir un efecto: “Uno puede aprender a escribir poemas; aprender, por ejemplo, cómo se estructura un poema, cómo crear un clímax o un efecto descendente.” (Gil de Biedma, 2002:32), declara en la entrevista con Federico Campbell “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”. Sus afirmaciones de “J.R.J.: Notas a un centenario” acerca de la armonía entre el *tempo* de un poema y el tiempo de lectura se pueden igualmente relacionar con el magisterio de Poe:

²⁰² “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. The poet tries to understand his experience in rational terms, to state his understanding, and simultaneously to state, by means of the feelings which we attach to words the kind and degree of emotion that should properly be motivated by this understanding.” (Winters, 1947:464).

²⁰³ En el próximo capítulo se verán con más detalle estas cuestiones.

²⁰⁴ Y añade: “This is interesting, for in reading Eliot, one cannot avoid the conclusion that he has absorbed much from Poe, but through early or fragmentary or otherwise uncritical reading: many of Eliot’s theories resemble those of Poe without Eliot’s apparently knowing it, and his references to Poe are almost invariably inaccurate.” (Winters, 1947: 463,464).

Porque el *tempo* de un poema y el tiempo que se tarda en leerlo son factores esenciales del efecto poético, y uno y otro, *tempo* y tiempo, varían sustancialmente según se lea a renglones cortos o a página corrida. En cuanto melodía verbal significativa, la *durée* de un poema es el canon métrico fundamental. (Gil de Biedma, 1994:254).

Gil de Biedma coincide con su maestro Eliot en la admiración del Poe traducido al francés por Baudelaire y Mallarmé. En “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, explica así las presencias que influyeron en su formación como poeta:

A los veintidós años yo me sentía idealmente contemporáneo de los poetas del 27 y mis nociones de modernidad poética se fundaban en Baudelaire, en Edgar Allan Poe (el famoso poeta francés, al que no hay que confundir con su homónimo norteamericano, un escritor muy distinto), en Mallarmé y en Valéry. Mi maestro absoluto era Jorge Guillén [...] (*ibid.*, 271).

En su ensayo “From Poe to Valéry” Eliot afirma que “yet one cannot be sure that one’s own writing has *not* been influenced by Poe” (Eliot, 1992:27). Para el poeta angloamericano, “Poe is a kind of displaced European” (*ibid.*, 29), que poseyó, “to an exceptional degree, the feeling for the incantatory element in poetry, of that which may, in the most nearly literal sense, be called ‘the magic of verse’.” (*ibid.*, 31). Menciona también Eliot “The Philosophy of Composition” y, al hilo del éste y otros ensayos de Poe, expone sus habituales reflexiones acerca del poeta como crítico:

No poet, when he writes his own *art poétique*, should hope to do much more than explain, rationalize, defend or prepare the way for his own practice: that is, for writing his own kind of poetry; but what he has to say that is worth saying has its immediate relation to the way in which he himself writes or wants to write: though it may well be equally valid to his immediate juniors, and extremely helpful to them. We are only safe in finding, in his writing about poetry, principles valid for any poetry, so long as we check what he says by the kind of poetry he writes. (*ibid.*, 33-34).

Eliot lleva a cabo también, como apuntaba al principio que hacía Gil de Biedma en “El oficio de escribir”, una crítica de Poe, al que considera incapaz de escribir poemas largos y en cierto sentido infantil (acusación que de alguna manera Gil de Biedma dirige a Mallarmé, según veremos más adelante):

Poe has a remarkable passage about the impossibility of writing a long poem –for a long poem, he holds, is at best a series of short poems strung together. What we have to bear in mind is that he himself was incapable of writing a long poem. [...]

[...] the work of Poe is such as I should expect of a man of very exceptional mind and sensibility, whose emotional development has been in some respect arrested at an early age. (*ibid.*, 34, 35).

El objetivo de “From Poe to Valéry” es analizar la impronta de Poe en la tradición francesa que une a Baudelaire, Mallarmé y Valéry, el trayecto de la recepción del autor de “Filosofía de la composición” desde el arquetipo del “poeta maldito” hasta la “poesía pura”. Como su discípulo barcelonés, Eliot también estima más al Poe traducido al francés, sobre todo por Baudelaire: “And it is true that in translating Poe’s prose into French, Baudelaire effected a striking improvement: he transformed what is often a slipshod and a shoddy English prose into admirable French.” (*ibid.*, 36). En cuanto a las traducciones de Mallarmé, el autor de *Criticar al crítico* es menos benévolo: “Mallarmé, who translated a number of Poe’s poems into French prose, effected a similar improvement: but, on the other hand, the rhythms, in which we find so much of the originality of Poe, are lost.” (*ibidem*). Eliot insiste asimismo en la huella de Poe en Valéry –al que Gil de Biedma, como hemos visto, también admiraba-, señalando el interés compartido en el proceso de la escritura (cfr. *ibid.*, 40) y apuntando que los planteamientos de “Filosofía de la composición” sobre la escritura del poema se consolidan con Valéry: “Yet Poe’s *Philosophy of Composition* is a *mise au point* of the question which gives it capital importance in relation to the process which ends with Valéry.” (*ibid.*, 41). La afirmación de Valéry: “La verdadera condición de un verdadero poeta consiste en todo lo contrario de un estado de ensueño” (Valéry, 1995:60) demuestra el aprendizaje de la visión de laboratorio de escritura de Poe y guarda un evidente parecido con las consideraciones tanto de Eliot como de Gil de Biedma.

2.3.1.2. Breve cala en la tradición española: san Juan de la Cruz

San Juan de la Cruz es sin duda un referente fundamental en las tradiciones de los tres poetas que aquí nos ocupan, pero su impronta es mucho más marcada en Eliot y, sobre todo, en Valente, que en Gil de Biedma. Hay varios estudios que señalan la huella del místico español en Eliot²⁰⁵ y también ha sido una constante de la crítica nombrar a san Juan en relación al autor de *Material memoria*.

No es éste el lugar para detenerse en un análisis detallado de la presencia del carmelita en Eliot y en Valente, análisis que excede con mucho el propósito de esta parte del trabajo, enunciar las tradiciones compartidas de los tres poetas tratados para poner de relieve sus eslabones comunes. Me limitaré a señalar los síntomas textuales que ilustran esta presencia y a vincularlas, en el caso de Valente, con su propuesta poética.

Sabemos que Eliot demostró desde sus años de estudiante en Harvard un interés destacado por la tradición mística –“During Eliot’s last years at Harvard he made a study of the lives of saints and mystics, St. Theresa, dame Julian of Norwich, Mme Guyon, Walter Hilton, St. John of the Cross, Jacob Böhme, and St. Bernard.” (Gordon, 1977:60)- y que la lectura del libro de Evelyn Underhill *Mysticism* (1911) tuvo un especial impacto sobre él. Según cuenta Lyndall Gordon, el joven Eliot había tomado muchas notas de este estudio (cfr. *ibidem*). Paul Murray apunta que, aunque el nombre de san Juan aparece por primera vez en esta época, en las notas de Eliot, “it was not until about ten years later, in the period immediately preceding his conversion [1927], that Eliot began seriously to read the work of the Spanish Carmelite.” (Murray, 1991:88). Cabe subrayar también la atención que dedicó *The Criterion* (revista, como es sabido, fundada por Eliot en 1922) a la figura de san Juan a través de los artículos de Mario Praz (1929)²⁰⁶ y Robert Sencourt (1931)²⁰⁷, cercanos al autor angloamericano. En la misma revista colabora Paul Elmer More -cuyas reflexiones sobre el “misticismo mixto” de san Juan (cfr. Zambrano, 1996:38) son asimismo fundamentales para Eliot, que se mostrará en amistoso desacuerdo con algunas de las opiniones de More- y se reseña en 1932 *El Islam cristianizado* de Miguel Asín Palacios (cfr. *ibidem*).

²⁰⁵ Dada la inmensa bibliografía sobre el tema, cito sólo las referencias que he podido consultar, que agrupan tanto estudios dedicados específicamente a la presencia de san Juan en Eliot como menciones a esta impronta: Zambrano, 1996; Unger, 1970:38-39; Jackson, 1978:122,133; Jain, 1992:110,194; Gordon, 1977:60; Knapp Hay, 1982: 99,166; Moody, 1994: 217-219, 240-241; Murray, 1999: 88-100.

²⁰⁶ “Mysticism or Advocatus Diaboli” (Vol. VIII, n° 32, April 1929, pp.460-479) (cfr. Zambrano, 1996:33).

²⁰⁷ “St. John of the Cross” (Vol.X, n° 41, July 1931, pp.637-653) (cfr. Zambrano, 1996:34).

Que Eliot tuviera muy presentes la tradición mística y a san Juan lo demuestra también la mención que hace en “The Clark Lectures”, donde se posiciona en contra del uso de los términos “místico” o “misticismo” para definir la poesía metafísica:

But the characteristic of the type of poetry I am trying to define is that it elevates sense for a moment to religions ordinarily attainable only by abstract thought, or on the other hand clothes the abstract, for a moment, with all the painful delight of flesh. To call it mystical is facile, and I hasten to discountenance the use of this word; for there are many kinds of qualities of mysticism, and I wish to emphasize the intellectual quality of this operation of poetry. With the more intellectual forms of mysticism, the *beatitudo*, or the experience of Theresa or John of the Cross, it may come in contact, as we shall see; but as the specific variation, and the generic character is not mystical at all, I prefer to keep the word mysticism out of the way. (Eliot, 1993:55).

En su estudio *La Mística de la Noche Oscura. San Juan de la Cruz y T.S.Eliot* Pablo Zambrano hace una aproximación sistemática y detallada de las dos figuras. Yo me detendré sobre todo en el síntoma textual más conocido de la huella de san Juan en el autor de los *Cuatro Cuartetos*, la reescritura casi literal del final del primer libro de la *Subida del Monte Carmelo* que se lleva a cabo en un fragmento de “East Coker”. Hay que decir que antes, en los poemas inacabados de la tentativa teatral “Sweeney Agonista”, Eliot había colocado a modo de epígrafe las siguientes palabras de san Juan, pertenecientes también al primer libro de la *Subida*, capítulo cuarto: “[...] así no podrá comprender a Dios el alma que en criaturas pone su afición; de la cual hasta que se purgue, ni acá le podrá poseer [por transformación pura de amor, ni allá por clara visión].” (San Juan, 1988:175) (“Hence the soul cannot be possessed of the divine union, until it has divested itself of the love of created beings”). Vemos así que el primer libro de la *Subida del Monte Carmelo* tenía para Eliot una significación destacada. Las nociones de “tiniebla”, “noche oscura” y “desnudez” (desposesión) que encontramos en este primer libro de la *Subida* son importantísimas para entender “East Coker” y, por supuesto, muchos poemas y la poética de Valente, aunque también cabe subrayar que los textos de Eliot y Valente no se explican evidentemente sólo por la referencia a san Juan.

Para Pablo Zambrano, la “vía negativa” de Eliot, iniciada con *Ariel Poems*, se consolida con “Miércoles de ceniza” y encuentra en los *Cuatro Cuartetos*, especialmente en “East Coker”, su culminación (cfr. Zambrano, 1996:132, 223). También alude a la “voix négative” Jackson (1978:122); Knapp (1982:98) y Moody (1994:217), por su parte,

mencionan asimismo la “*via negativa*” como trayecto de *Four Quartets*, donde, en palabras de Manju Jain, “Eliot attempted to integrate the rigorous austerities of Indian treatises on meditation and contemplation, to which he had been introduced at Harvard [...] with the mysticism of John of the Cross, Julian of Norwich, Richard of St Victor[...]” (Jain, 1992:110). También señala Pablo Zambrano (cfr. 1996:222) que tanto san Juan como Eliot repiten algo en lo que ya han insistido: el fragmento de san Juan aparece en el dibujo del “Monte de perfección” (cfr. san Juan, 1988:129) y luego casi al final del capítulo 13 del libro primero de la *Subida* (cfr. *ibíd.*, 204), pero la idea de progresiva “desnudez” del alma viene repitiéndose a lo largo de todo este primer libro; Eliot, por su parte, escribe explícitamente: “You say I am repeating/ Something I have said before. I shall say it again./ Shoul I say it again?”

El final de “Burnt Norton” con “the figure of ten stairs” también hace alusión a san Juan, concretamente a la explicación de la “escala de contemplación secreta” (*ibíd.*, 527) enunciada en “Noche oscura”:

En una noche oscura
con ansias de amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada;

a oscuras, y segura
por la escala secreta disfrazada
¡oh dichosa ventura!
a oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada.

En el capítulo dieciocho del libro segundo de *Noche Oscura* san Juan comenta así el verso “por la escala secreta disfrazada”:

5. Pero, hablando ahora algo más sustancialmente de esta escala de contemplación secreta, diremos que la propiedad principal por que aquí se llama *escala* es porque la contemplación es ciencia de amor, la cual, como hemos dicho, es noticia infusa de Dios amorosa, que juntamente va ilustrando y enamorando el alma, hasta subirla de grado [en

grado] hasta Dios, su Criador, porque sólo el amor es el que une y junta al alma con Dios. (*ibidem*).

Los capítulos 19 y 20 están dedicados a la enunciar los diez grados de esta “escala de amor” (*ibid.*, 528). Comparemos ahora con los versos de “Burnt Norton”, donde se asocia también “la figura de diez escaleras” al amor:

The detail of the pattern is movement
As in the figure of the ten stairs.
Desire itself is movement
Not in itself desirable;
Love is itself unmoving,
Only the cause and end of movement,
Timeless, and undesiring²⁰⁸

De este “tiempo sin tiempo” místico, de este letárgico levitar, sólo la ráfaga del instante iluminador rescata, insertando de nuevo al hombre en el tiempo:

Except in the aspect of time
Caught in the form of limitation
Between un-being and being.
Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always-
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.²⁰⁹

Del brillo del instante me ocuparé en el último capítulo de esta tesis. De momento, volvamos al eje san Juan-Eliot y a la “tiniebla” en la que debe ingesar el alma, previamente

²⁰⁸ “El detalle de la estructura es movimiento,/ como en la figura de las diez escaleras./ El deseo mismo es movimiento/ no deseable en sí mismo;/ el amor mismo no es móvil,/ sólo la causa y el fin del movimiento,/ sin tiempo, y sin deseo”.

²⁰⁹ “De repente en un dardo de luz del sol/ aun mientras se mueve el polvo/ se levanta la risa escondida/ de niños entre el follaje/ deprisa ahora, aquí, ahora, siempre-/ ridículo el baldío tiempo triste/ extendiéndose antes y después.”

privada “del gusto en el apetito de todas las cosas” (*ibid.*, 171). En el libro segundo de la *Subida*, en el tercer capítulo, el místico explica que “para el alma, esta excesiva luz que se le da de fe es oscura tiniebla, porque lo más priva [y vence] lo menos” (*ibid.*, 210) y en el mismo capítulo añade:

Luego claro está que la fe es *noche oscura* para el alma, y de esta manera la da luz [...] Admirable cosa es que, siendo tenebrosa, alumbrase la noche; esto era porque la fe, que es nube oscura y tenebrosa para el alma –la cual es también noche, pues, en presencia de la de, de su luz natural queda privada y ciega-, con su tiniebla alumbraba y da luz a la tiniebla del alma [...] (*ibid.*, 212).

Toda la tercera parte de “East Coker” pues, no sólo el último fragmento, es susceptible de leerse a través de la asimilación eliotiana de san Juan de la Cruz. He aquí los versos de Eliot:

O dark dark dark. They all go into the dark,
[...]
I say to my soul, be still, and let the dark come upon to you
Which shall be the darkness of God.²¹⁰

El hecho de que el alma, según el capítulo cuarto del segundo libro de *Subida del Monte Carmelo*, debe quedarse “a oscuras” no sólo en el cuerpo, sino también en el pensamiento –

Digo, pues, que el alma, para haberse de guiar bien por la fe a este estado, no sólo se ha de quedar a *oscuras* según aquella parte que tiene respecto a las criaturas y a lo temporal, que es la *sensitiva e inferior*, de que habemos ya tratado, sino que también se ha de cegar y oscurecer también según la parte que tiene respecto a Dios y a lo espiritual, que es la *razón y superior* [...] (*ibid.*, 213)-,

encuentra asimismo eco en el fragmento de Eliot, asimilado desde “el creciente terror de nada que pensar”:

²¹⁰ “Oh tiniebla tiniebla tiniebla. Todos entran a la tiniebla,/[...]/ Dije a mi alma, calla, y deja que venga sobre ti la tiniebla/ que será la tiniebla de Dios.”

Leaving only the growing terror of nothing to think about;
Or when, under ether, the mind is conscious but conscious of nothing-
I said to my soul, be still, and wait without hope
[...]
Wait without thought, for you are not ready for thought:
So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.²¹¹

Por fin llegamos al síntoma textual más importante del místico español en Eliot, los últimos versos de esta tercera parte de “East Coker”, donde el autor transcribe casi literalmente los versos de “Monte de perfección” que figuran al final del primer libro de la *Subida del Monte Carmelo*:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again? In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.²¹²

Veamos la transcripción de “Monte de perfección”, retomada en *Subida del Monte Carmelo*:

²¹¹ “dejando sólo el creciente terror de nada en que pensar;/ o cuando, bajo la anestesia, la mente está consciente pero no consciente de nada-/ dije a mi alma, calla, y espera sin esperanza/ [...] Espera sin pensamiento, pues no estás preparado para el pensamiento: así la oscuridad será la luz, y la inmovilidad el baile.”

²¹² “Dices que repito/ algo que ya he dicho antes. Lo volveré a decir./ ¿Lo volveré a decir? Para llegar allí,/ para llegar donde estás, para llegar desde donde no estás, tienes que ir por un camino donde no hay éxtasis./ Para llegar a lo que no sabes/ tienes que ir por un camino que es el camino de la ignorancia./ Para poseer lo que no posees/ tienes que ir por el camino del desposeimiento./ Para llegar a lo que no eres/ tienes que ir por el camino en que no eres./ Y lo que no sabes es lo único que sabes/ y lo que posees es lo que no posees/ Y donde estás es donde no estás.”

*Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.*

*Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.*

*Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.*

*Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.*

*Para venir a lo que gustas
has de ir por donde no gustas.*

*Para venir a lo que no sabes
has de ir por donde no sabes.*

*Para venir a poseer lo que no posees
has de ir por donde no posees.*

*Para venir a lo que no eres
has de ir por donde no eres.*

Este camino de desposesión está evidentemente ligado a la progresiva “desnudez” del alma, que debe “quedarse como *a oscuras y sin nada*” (*ibíd.*, 172). La “desnudez” es la “noche” para el alma:

Y por eso llamamos esta desnudez *noche* para el alma, porque no tratamos aquí del carecer de las cosas, porque eso no desnuda al alma si tiene apetito de ellas, sino de la desnudez del gusto y apetito de ellas, que es lo que deja al alma libre y vacía de ellas, aunque las tenga. (*ibíd.*, 173).

Escribe también san Juan que “todas las afecciones que tiene en las criaturas son delante de Dios puras tinieblas, de las cuales, estando el alma vestida no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla luz de Dios, si primero no las desecha de sí, porque no pueden convenir la luz con las tinieblas” (*ibíd.*, 173-174), ya que “dos contrarios, según nos enseña la filosofía, no pueden caber en un sujeto” (*ibíd.*, 174).

Esto es muy importante: tinieblas y luz no pueden coexistir en el alma, precisamente porque “dos contrarios [...] no pueden caber en un sujeto.” Juan Carlos Rodríguez explica la necesidad de situar los textos de san Juan en la problemática específica del animismo, dentro de la que tenemos la articulación de la “*negatividad total*” y –aquí el autor de *Teoría e historia*

de la producción ideológica remite justamente, como veremos, al pasaje de la *Subida* que Eliot reescribe- el despliegue de “dos horizontes paralelos, el uno negándose- y negando al otro”:

[...] es sólo a partir de esta problemática «animista» como nos podemos explicar plenamente la existencia de las diversas vías de «purificación», comenzando por la dicotomización esencial entre las ascéticas y las místicas y, concluyendo, en el extremo máximo, en la proclamación de la *negatividad total* («nada, nada, nada, nada») crispadamente establecida por San Juan en «La subida al Monte Carmelo» o en sus angustiosas imágenes sobre la «noche oscura» (oscura tanto por la situación del alma –que anda a ciegas- como por el camino que el alma emprende, como por el final –Dios-que busca). Ahora bien: esta «negatividad» total no es más que el ingreso brusco en el horizonte de las apariencias; así, cuando San Juan dice su famoso «Entréme donde no supe/ y quedéme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo», es inútil tratar de interpretarlo, al modo de la crítica «fenomenológica», diciendo que se trata de un rechazo de «lo racional» a favor de la intuición anímica, etc. Y es inútil porque la ideología kantiana no ha aparecido aún en la historia (como representación de las contradicciones entre la ideología burguesa y la pequeño-burguesa *exclusivamente* del siglo XVIII). Por tanto, ese texto –y otros similares- de San Juan sólo puede ser interpretado a partir de la problemática animista –«cristiana» -desde la que se segrega, y básicamente a partir de una idea de la *vida única* que posee, sin embargo, dos horizontes paralelos, el uno negándose –y negando- al otro (pero dos horizontes «reales», dos espacios, dos «tópicos» donde se «entra», donde se penetra, efectivamente, como se traspasa una puerta). (Rodríguez, 1990:258-259).

Como subraya también Luis García Montero: “La clave de la poesía moderna a partir de la crisis romántica, la existencia de dos contrarios en un mismo sujeto, es impensable en el mundo de san Juan.” (García Montero, 2006:164). Juan Carlos Rodríguez se detiene en los versos del final de la *Subida al Monte Carmelo* y los explica: “«*Paralelismo*» y «*negación*», pues, de ambos horizontes entre sí [...] Línea a línea, los dos «horizontes» se contraponen paralelamente, afirman su existencia a la vez que se niegan entre sí radicalmente, como «todo» o «nada»” (Rodríguez, 1990: 259, 260).

Toda la parte tercera de “East Coker” actualiza la vía negativa como camino de desposesión precisamente a partir de los contrarios que necesitan uno del otro. Esta lógica es también en cierto sentido la de “In my end is my beginning”. La “tiniebla” de Eliot corresponde al tiempo sin tiempo místico en el que el adentramiento supone, a diferencia de la

alegría confiada del alma en san Juan, “el creciente terror de nada en que pensar”. Con san Juan nos movemos en un mundo de contrarios: “la fe [...] con su tiniebla alumbrada y da luz a la tiniebla del alma”. Cuatro siglos más tarde, encontramos una reformulación de la paradoja mística en muchos núcleos de sentido de la poesía de Valente –sobre todo del último Valente–, en su sujeto poético –compuesto, como veremos, por “despojos”²¹³– y, por supuesto, en su poética, que otorga un lugar central a la “desposesión” o la “desnudez” del lenguaje. Algunos síntomas textuales de esta reformulación son el “oscuro [...] borde la luz” de “Límite” (*El inocente*) y “los ciegos meandros/ de la luz” de “Antecomenzo” (*Interior con figuras*). También podemos mencionar varios oximorones de *Mandorla*: la “luminosa sombra” de “Iluminación”²¹⁴; la tan eliotiana “veloz quietud del centro” de “Borde”; la definición: “Caer fue sólo /una ascensión a lo hondo” de “Ícaro”, oximorones que continúan en *Al dios del lugar* (“viene la luz a requerirte oscura”, “bajo la oscura aparición del día”) y se radicalizan en *No amanece el cantor*: “la explosión al fin de tanta sombra”. En cuanto al alma, lo único que el sujeto puede certificar es su cuerpo, hecho de despojos: “Y tú ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?”, leemos en *No amanece el cantor*. El alma está “hacia el costado oscuro de la ausencia” (*El fulgor*). Según apunta Julián Jiménez Heffernan, “cabe identificar *al alma* como una de esas imágenes constitutivas, un tropo originario que cimenta la tradición y preexiste a toda ruptura. El alma es, además, el tropo de la máxima ruptura, pues carece literalmente de literalidad: el alma es la no-presencia.” (Jiménez Heffernan, 1998:359). En este sentido, añade el crítico, insertando al poeta gallego en la tradición mística y de los metafísicos ingleses, dos de cuyos eslabones son san Juan y Eliot,

Valente explora insidiosamente su espacio más intolerable, la metafísica de la fragmentación, y compone sus mínimos coloquios en este espacio paradójico [...] (*ibidem*)

Pero el alma no ha dejado su residuo²¹⁵. Sólo quedan los confines, el cráneo, los muros petrificados de su contención. Valente nunca escapa a la dialéctica fatal de esta metonimia, como no escaparon Valdés, santa Teresa, San Juan, Herbert, Donne, Crashaw, Hopkins, Browning, Eliot o Cernuda. El alma no es el marco ontológico de lo real.[...] Sólo la palabra puede decir lo que no *es* precisamente porque la palabra tampoco *es*. (*ibid.*, 373).

²¹³ Aunque lógicamente el sujeto de Valente debe asumir “la existencia de dos contrarios” y es un sujeto roto, asediado por la angustia temporal, según se analizará con detalle en próximos capítulos.

²¹⁴ Retomada y multiplicada en *Al dios del lugar*: “tantas sombras luminosas”.

²¹⁵ Jiménez Heffernan comenta aquí el poema “La cabeza de Yorick”, que acaba con los siguientes versos: “donde ni el aire finge/ un residuo de alma”.

Jiménez Heffernan apunta así una cuestión fundamental: “Pero hasta el desconcierto ha sido construido.” (*ibidem*) También Luis García Montero subrayaba la “disciplina” de san Juan (García Montero, 2006:147): “el poeta debió responder a las propias necesidades del proceso creativo, que no son las del arrebató, sino las del verso, bien medido y bien calculado en sus efectos” (*ibíd.*, 156), aunque por supuesto, insiste en que “desde la propia lógica de san Juan, es absurdo pensar en una interpretación que distinga los planos religiosos y amorosos, porque todo pertenece al mismo proceso” (*ibíd.*, 157). Volviendo a Jiménez Heffernan, cabe destacar que desde el principio de su capítulo “Valente. El alma emplazada” de *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*, subraya la necesidad de analizar la elaboración verbal del “silencio”:

No lo dudo: si el silencio está en la linde del poema, Valente sabe escucharlo como nadie. Si la nada es una región poética, Valente es quien mejor ha trazado su topografía. Levantar los mapas del vacío supone, no obstante, un ejercicio de composición, de construcción, un yerguimiento y erección en la escritura. Y es que los libros de Valente, por mucho que conciten el silencio, todavía respetan la palabra impresa, y es ésta, y su posible genealogía, la que me interesa. Su poesía sigue empeñada en reducir las defensas de blancura que la página vacía levanta. Permanecemos aún en la insigne paradoja de todo discurso místico –el no-decir diciendo- y la palabra de Valente no escapa a esta sangrante autofagia. El problema es que la crítica parece haberse instalado en la espiral de la misma, y circunscribe su comentario al alcance semántico o contenido conceptual de una nada silenciosa. (Jiménez Heffernan, 1998:329).

En este sentido, insiste el crítico, es “más oportuno interrogar los lugares discursivos desde donde se enuncia dicha nada.” (*ibidem*). Está claro que en la configuración de estos lugares discursivos de Valente la tradición mística y sobre todo san Juan juegan un papel fundamental. Valente equipara la experiencia poética a la experiencia mística y llega a afirmar²¹⁶ que el poeta opera “un vaciado, es decir, algo muy parecido al exilio divino [...]. Y eso también lo hace el místico”. (Valente, 1984:12). Para comprender el alcance de esta afirmación, considero oportuno hacer un breve repaso de las reflexiones que el poeta gallego dedicó a san Juan en varios ensayos. En “Conocimiento y comunicación” explica Valente que el caso del poeta místico es ejemplar para ilustrar la “cara de la experiencia, como elemento

²¹⁶ En un próximo capítulo, dedicado a las lecturas de Keats de Gil de Biedma y Valente, se retomará esta cuestión.

dado, que no puede ser conocida más que poéticamente.” (Valente, 1971:8) y se centra en san Juan:

[...] a la hora de escribir sus comentarios,[...] no intenta explicarnos primero sus experiencias para que entendamos mejor sus poemas, sino que comenta lo que acerca de aquéllas dicen estos últimos.[...] a través de los poemas de san Juan de la Cruz un hipotético lector perfecto de su obra podría llegar a *conocer* la experiencia sobre la que se originaron en el mismo grado en que el poeta la conoció. Digo *conocerla*, no experimentarla ni vivirla, cosa muy diferente, tan diferente como la vida y la poesía mismas son entre sí. (*ibid.*, 9-10).

En “La hermenéutica y la cortedad del decir” (1969) la “experiencia” aparece como “restaurada” a través de “la palabra poética, pulsión hacia o desde el origen” (Valente, 1971:61) y san Juan se vuelve un ejemplo para el “tópico de la radical «cortedad del decir»” (*ibid.*, 63). Según Valente, en la última estrofa de la “Noche oscura” (“Quedéme y olvidéme/ el rostro recliné sobre el Amado,/ cesó todo, y dejéme,/ dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado.”), estamos ante “el núcleo central de la experiencia restaurada [que] es, por la misma naturaleza de ésta, olvido” (*ibid.*, 65). El poeta gallego parece asumir los versos de finales de la *Subida del Monte Carmelo*²¹⁷ que reescribe Eliot y, por supuesto, la paradoja mística de “decir lo indecible”, que reitera, asimila y radicaliza en “Juan de la Cruz, el humilde sin sentido” (*La piedra y el centro*), donde afirma que “habría que predicar ahora de ella [de la palabra poética] la *imposibilidad*”, para añadir inmediatamente después que “la palabra poética [...] hace existir lo indecible en cuanto tal.” (Valente, 2000:73). En este sentido es importante fijarse, tanto en el caso de san Juan como en el de Valente, en la construcción del desconcierto, como afirmaba Jiménez Heffernan. Y esta construcción se lleva a cabo, por supuesto, sólo a través de la palabra que “se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento.” (Valente, 1971:66). Hay que articular lo inarticulado, según indica el propio Valente: “conocimiento de un no saber, articulación de lo inarticulado, forma de lo amorfo” (*ibid.*, 67). En la base de la poética valentiana, de la palabra como “alumbramiento” y “sustancial interioridad” (Valente, 2000:68) está san Juan.

La noción de “centro”, crucial en la poesía y la poética del autor gallego, debe asimismo mucho al carmelita. En *La piedra y el centro*, libro dedicado prácticamente a las

²¹⁷ También en *La piedra y el centro*: “Juan de la Cruz había postulado la cesación del ver, la extinción de los visibles, el no ver como sola vía del ser visto por los secretos «ojos deseados».” (Valente, 2000:56).

reflexiones sobre san Juan y que remite a él desde el título, hay aclaraciones en este sentido, ya que Valente cita desde el principio dos de sus comentarios en relación a la “piedra” y al “centro”: el de la canción 12 [11] de *Cántico Espiritual*: “En esta sazón, sintiéndose el alma como la piedra cuando se va más llegando a su centro,[...]” (Valente, 2000:16; san Juan, 1988:624) y el de la canción primera de *Llama de amor viva*: “Según esto, diremos que la piedra [...] está en el más profundo centro suyo.” (*ibidem; ibíd.*, 779). Según veremos más adelante, el “centro” constituye uno de los núcleos fundamentales de sentido en la poesía de Valente, que tiene muy presente en este sentido a san Juan. Otro símbolo tomado indudablemente del carmelita y que atraviesa tanto la obra poética como la reflexión metapoética del autor de *Variaciones sobre el pájaro y la red* es el pájaro –también el “vuelo”, otro núcleo de significación central para Valente–, “el pájaro solitario” (cfr. Valente, 2000:21). Valente enumera –siguiendo a Cernuda (cfr. Cernuda, 2002:500)– “las cinco condiciones del pájaro solitario” (Valente, 2000:21). La enunciación, a principio de *Variaciones sobre el pájaro y la red* (libro donde san Juan ocupa asimismo un lugar fundamental) del “don de la ligereza” como propiedad de la palabra poética es clave en este sentido. La progresiva radicalización de Valente acerca del lenguaje y su adscripción definitiva a una visión sacralizada corresponden a su lectura de san Juan de *La experiencia abisal*. En este libro hay una teorización de “la nada” (el ensayo homónimo va encabezado por las palabras de la *Subida* “*Para venir a gustarlo todo, no quieras tener gusto en nada*”), vinculada a san Juan. Así lo comprobamos en “La experiencia abisal” (1999), donde Valente afirma que “los místicos [...] como Eckhart o Juan de la Cruz [...] derivan del descenso abisal, del «rayo de niebla», de la noche oscura, de la experiencia -absolutamente positiva- del vacío y de la nada, [...]” (Valente, 2004:203). De ahí los versos de *Al dios del lugar*:

Borrarse.

Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios.

Desde esta perspectiva, el “borramiento” del sujeto poético de Valente es místico, no derrideano²¹⁸, por mucho que el poeta gallego conociera muy bien las aportaciones de Derrida.

También a *La experiencia abisal* pertenece el ensayo “Las ínsulas extrañas”, dedicado a san Juan de la Cruz y titulado con un verso suyo del “Cántico Espiritual” (Mi Amado, las montañas,/ los valles solitarios nemorosos,/ las ínsulas extrañas). En este texto vuelve Valente

²¹⁸ Debo esta sugerencia a una conversación con Marcela Romano acerca de mi tesis.

a su formulación “objeto del poema”, a la que le añade aquí el adjetivo “radical” –“objeto radical del poema” (Valente, 2004:71)-, y que vincula a san Juan.

Otro nudo de reflexión, cuyo análisis nos llevaría muy lejos, sería el de la “visión”; en “El ojo del agua” Valente avanza la posibilidad de “una posible teología de la mirada en Juan de la Cruz” (Valente, 2000:84). Se me ocurre que podríamos incluir en este ejercicio comparatista también a Eliot, pero de momento ello excedería con mucho el propósito de este apartado, señalar a san Juan como eslabón en la tradición compartida por Eliot y Valente. En este sentido, la “desnudez” que veíamos predicada en la *Subida* es incorporada en un momento dado por Eliot en la articulación de “East Coker” como “vía negativa” con una función poética específica y progresivamente por Valente en la enunciación de una poética y un sujeto caracterizados por la “desposesión”. Se trata de dos visiones trascendentalistas del siglo XX que asimilan y actualizan la visión necesariamente sacralizada de san Juan. Sin embargo, es importante insistir, tanto en el caso de san Juan, como en el de Eliot y Valente, en el hecho subrayado por Jiménez Heffernan, en la construcción del desconcierto.

2.3.1.3. La tradición francesa

La línea irónica del simbolismo: Laforgue y Corbière. La filiación laforguiana de Moralidades.

Con respecto a la primera etapa de Eliot, hay que mencionar las huellas de la línea irónica del simbolismo²¹⁹, la de Jules Laforgue y Tristan Corbière. En 1908 el joven Eliot lee *The Symbolist Movement in Literature*, que Arthur Symons había publicado en 1899, un libro clave para que el mundo anglófono conociera a los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX. En 1920 describirá este libro como “an introduction to wholly new feelings, as a revelation” (Eliot, 1988: xx). Laforgue estaba incluido en el libro de Symons, Corbière no. Es *Poètes Maudits* de Verlaine el estudio que empuja a Eliot conocer a Corbière (cfr. Greene, 1951:62). Como explica Francis F.Burch, en su libro *Tristan Corbière: l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S.Eliot*,

²¹⁹ Tomo el nombre del capítulo de Francis F.Burch, “T.S.Eliot et la tradition ironique”, del libro *Tristan Corbière: l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T. S.Eliot*, Paris, Éditions A.G.Nizet, 1970.

La première grande influence fut celle exercée par Laforgue et elle a donné la forme aux poèmes d'Eliot jusqu'en 1915. À ce moment, il s'est rapproché de Corbière. Mais on peut décéler, dans les premiers poèmes d'Eliot, l'influence indirecte de Corbière, à travers Laforgue. (Burch, 1970:180).

La deuda de Eliot para con la tradición francesa –en palabras de Burch, con “la filière qui se développe de Baudelaire à Laforgue, en passant par Corbière [...]” (*ibid.*,175)-, se asume de manera expresa en 1940 en “Yeats”: “The kind of poetry that I needed, to teach me the use of my own voice, did not exist in English at all; it was to be found in French”. (Eliot, 1957:252).

Kerry Weinberg, en su libro *T.S.Eliot and Charles Baudelaire*, señala:

Eliot's acquaintance with the French poets became more intensive during his studies at the Sorbonne in the year 1910-1911. Mallarmé's poetry led him back to Baudelaire, whose theories and practice Mallarmé had carried on, -or rather, carried to an extreme. [...] During his year at the Sorbonne, Eliot read more deeply, too, in Laforgue, whose subtleties must have struck kindred notes in his mind. (Weinberg, 1969:16).

En “To Criticize the Critic” Eliot afirma así la extraordinaria impronta de Laforgue en su poesía: “[...] the modern poet who influenced me was not Baudelaire but Jules Laforgue [...], to whom I owe more than to any one poet in any language[...].” (Eliot, 1992:18, 22), incluso si reconocía no haber escrito casi nada sobre Laforgue y sí mucho sobre el autor de *Las flores del mal*. Y, como veíamos, en “Los poetas metafísicos”, instala a Laforgue y Corbière en la tradición metafísica de John Donne, adscribiéndolos a la misma no disociación entre sensibilidad y pensamiento: “Jules Laforgue, y Tristan Corbière in many of his poems, are nearer to the “school of Donne” than any modern English poet.” (Eliot, 1999:290). Según he insistido ya varias veces en este trabajo, en la nómina de precursores que Eliot se construye como tradición propia en la que insertarse, la línea irónica del simbolismo, representada por Corbière y, sobre todo, Laforgue, ocupa un lugar importantísimo. Así lo subraya Burch, detallando las articulaciones compartidas por esta línea y la poética eliotiana:

Ce qu'a découvert Eliot dans la branche du Symbolisme qui commence avec Baudelaire et passe par Corbière et Laforgue, c'est la renaissance et la fusion de deux éléments poétiques négligés. D'une part, ces écrivains rejetaient la tradition courtoise qui jugeait normale une majesté d'expression, une elegance de la langue et de l'image, un raffinement

extrême de sentiments, dans la vie de chaque jour et dans la bouche de chacun, pour exprimer le côté méprissable aussi bien que la splendeur de la bête humaine, D'autre part, cette renaissance représentait un défi à la suprématie rhétorique sur la primauté de l'expérience et le devoir, pour le poète, d'incarner l'émotion par son langage. (Burch, 1970:207).

El primer Eliot, el Eliot de “La canción de amor de Alfred J. Prufrock”, es, en palabras de Philippe Mikriammos, “un Eliot qui a phagocité Laforgue” (Mikriammos, 1991:50), según demuestran varios poemas de este primer libro. Así lo subraya también Daniel Grojnowski:

A vingt ans, après la lecture de l'essay d'A.Symons: *The Symbolist Movement in Literature* (1899), T.S.Eliot découvre Laforgue qui, plus proche de lui que Baudelaire, paraît mieux lui traduire le mal de vivre qu'il éprouve. Par la suite, il parlera de cette influence comme d'«une espèce de possession par une personnalité plus puissante», passion limitée dans le temps mais d'une totale exclusivité. Le poète français l'initie au «sens de l'époque» qui est intimement lié aux problèmes de langages et de technique. [...] *Prufrock and other observations* (1917) comporte onze poésies et un petit poème en prose: dans toutes ces pieces abondent les references, volontaires ou non, à son modèle. Quatre poèmes sont places directement sous son enseigne: «Conversation galante» décalque l'«Autre complainte de Lord Pierrot», «La Figlia que Piange» s'adresse à un specimen de l'Éternel Féminin; «Portrait of a lady» use des consonances, dissonances, changements de tons, rimes libérées, musicales, ou ironiques des «Derniers Vers». (Grojnowski, 1991:55).

Jaime Gil de Biedma comparte con Eliot el interés por Laforgue; el propio título *Moralidades* es una alusión a *Moralités légendaires* (1887), en cuyos textos el simbolista francés lleva a cabo una parodia de grandes mitos, como Hamlet o Salomé, tratados como personajes contemporáneos en situaciones cotidianas. Jaime Gil se sintió sin duda atraído por la desenvoltura y la ironía de la actualización laforguiana, debajo de la cual está también una angustia temporal. Así, Hamlet exclama: “Que j'ai ma vie à moi! L'éternité en-soi avant ma naissance, l'éternité en soi après ma mort. Et passer ainsi mes jours à tuer le temps! Et la vieillesse qui vient, la vieillesse hideuse [...] (Laforgue, 2000:35) y denuncia “LE DÉMON DE LA RÉALITÉ!” (*ibid.*, 38). La ansiedad frente al paso del tiempo, la mitología privada de Gil de Biedma, que coqueteó con toda suerte de paraísos, su “ejercicio de la irrealidad” y su afirmación de que “la realidad es por definición desagradable” –cuestiones que analizaré en el último capítulo de esta tesis en relación a la escritura del tiempo- son susceptibles de ligarse

en cierto sentido a esta exclamación del Hamlet-Pierrot. Marcela Romano establece la siguiente relación entre la empresa laforguiana y el propósito de *Moralidades*:

La estrategia dominante de sus «moralidades» [de Laforgue] consistió en la combinación irreverente del «pastiche» con una lengua puramente «literaria». Sus relatos, escandalosos para su tiempo, incorporaron el registro coloquial, el humor y la parodia de objetos culturales y literarios consagrados, como los personajes shakespearianos y los mitos griegos. Algo que suele hacer, por su parte, Jaime Gil de Biedma.

De este modo, las *Moralidades* biedmanas habilitan dos entradas, dos posibles modos de apropiación, que se combinan, convergen y chocan entre sí, desestabilizando, o, mejor, exhibiendo en su doble registro e intencionalidad la imposibilidad de todo posicionamiento unívoco: la realidad asediada por el juego «de hacer versos», deconstruida por las piruetas avezadas, traviesas, del lenguaje; el juego «de hacer versos» tomado con seriedad, con la seriedad de quien intenta poner en práctica, con pudorosa convicción, algunas mínimas «heroicidades», algunas enseñanzas cuyo valor ético puedan alcanzar al menos, «a unos cuantos». (Romano, 2003:143-144).

Hay un verso de Laforgue, del poema “Complainte sur certains ennuis”, perteneciente a *Les Complaintes*, que hubiera podido escribir muy bien Gil de Biedma, y cuya carga de tierna ironía seguro que compartía: “Ah! que la vie est quotidienne...”

Baudelaire. La ciudad, la nostalgia y la amenaza del tiempo. La búsqueda de la felicidad y los trenes perdidos de Laforgue

“If I hadn’t discovered Baudelaire, and all the poetry that springs from him... I do not believe that I would ever have been able to write.”, afirmó Eliot en 1944 en “What France Means to You”, de *La France Libre* (cit. por Clements, 1985:333)²²⁰. En la tradición compartida por Eliot y Gil de Biedma, Baudelaire, que también aúna la faceta del poeta y la del crítico, es un eslabón predilecto, debido sobre todo a la aguda conciencia de su propio tiempo, de “pintor de la vida moderna” (por usar las palabras del poeta francés sobre Constantin Guys) que demostró el autor de “Correspondencias”. Según señala Edward J. Greene,

²²⁰ La referencia completa, citada por Patricia Clements (1985) es T.S.Eliot, “What France Means to You”, *La France Libre*, 8,44 (15 June 1944), 94.

Le «sens de l'époque» est pour Eliot une sorte de pierre de touche. Il a compris que les questions du langage et de technique poétiques sont liées à ce sentiment; il a compris que si Laforgue, Rimbaud et Corbière ont renouvelé l'expression poétique, c'est qu'ils ont eu, ainsi que Baudelaire, conscience de la situation de l'homme dans le monde moderne. Ainsi Eliot dit-il de ces trois poètes qu'ils «ont été pour nous des *maîtres d'art* plus qu'aucun poète anglais de leur temps»²²¹.” (Greene, 1951:20).

La misma idea la encontramos en Weinberg:

Although Eliot tries to transcend time in his symbolic suggestions, he considers the degree to which a poet is able to represent the “sense of the age” almost a touchstone. Both *Les fleurs du mal* and *The Waste Land* are a deprecatory and, to a certain extent, ironic summary of the respective poet's time. (Weinberg, 1969:51).

El imaginario urbano y una aguda conciencia del tiempo caracterizan a los tres poetas que aquí nos ocupan. Detengámonos primero en el eje Baudelaire- Eliot. “Baudelaire” (1930)²²², incluido en *Selected Essays*, apareció primero como una introducción a la traducción de Christopher Isherwood de *Journaux intimes*. En este texto Eliot insiste sobre el sentido de su propia época que poseía el autor de *El pintor de la vida moderna*, sentido que ya hemos visto en “Tradition and Individual Talent” que consideraba imprescindible para un poeta. Este sentido se acompaña a la vez por la universalidad, y es esta articulación la que más aprecia Eliot:

He was universal, and at the same time confined by a fashion which he himself did most to create. To dissociate the permanent from the temporary, to distinguish the man from his influence, and finally to detach him from the associations of those English poets who first admired him, is no small task. (Eliot, 1999:419).

El autor de *Selected Essays* remite aquí a las palabras de “De l'héroïsme de la vie moderne” de *Salon de 1846*: “Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire,- d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses.” (Baudelaire, 1968:259). Subraya Eliot como

²²¹ En «Lettre d'Angleterre», *Nouvelle Revue Française*, noviembre 1923, p.620 (*apud.* Greene, 1951:20).

²²² Antes Eliot había escrito “The lesson of Baudelaire” (1921) y “Baudelaire in Our Time” (1927).

aportaciones decisivas de Baudelaire y como rasgos que lo convierten en modelo a seguir la renovación del imaginario vinculado a la vida contemporánea: “he gave new possibilities to poetry in a new stock of imagery of contemporary life” (Eliot, 1999:425) y la extraordinaria intensidad del tratamiento poético en la construcción de este imaginario urbano:

It is not merely in the use of imagery of common life, not merely in the use of imagery of the sordid life of a great metropolis, but in the elevation of such imagery to the *first intensity* – presenting it as it is, and yet making I represent something much more than itself –that Baudelaire has created a mode of release and expression for other men. (*ibid.*, 426).

Estas palabras se pueden aplicar a la propia empresa que Eliot lleva a cabo en *The Waste Land*, donde construye las imágenes alucinatorias y reiteradas de la “Unreal city”, deudora, según sus notas, de la “Fourmaillante cité pleine de rêves/ Où le spectre en plein jour raccroche le passant” de “Les sept vieillards”. El último verso de la primera parte de *La tierra baldía* es la cita de la famosa interpelación baudeleriana al lector del “Prefacio” de *Las flores del mal*: “Hypocrite lecteur! –mon semblable,-mon frère!”. También la transformación de Tiresias en un paseante, en un *flanêur* contemporáneo por las calles londinenses, debe mucho a la figura del *passant* de Baudelaire. Como veíamos en el primer capítulo, para William Chapman Sharpe Tiresias es un “anti-*passant*”: “The fractured yet central figure of the poem, he functions as a negative version of the *passant*, enacting with his loveless trysts and sightless eyes a grotesque parody of Baudelaire’s moment of discovery.[...] Tiresias acts as a repetitive voyeur, an anti-*passant*.” (Chapman Sharpe, 1990:102,105). Asimismo mencionaba en el capítulo inicial de esta tesis la extraordinaria importancia de la ciudad, núcleo de significación poético y vital común a Eliot y Gil de Biedma, que comparten en este sentido el magisterio decisivo del autor de *Tableaux parisiens*.

Gil de Biedma apunta en su *Diario*: “Mi respeto y mi amor por Baudelaire los descubro mayores a cada lectura. Sus poemas resultan siempre superiores al recuerdo que de ellos guardaba y me sorprenden, como si misteriosamente hubiese aprovechado el tiempo, desde la vez anterior que le leí, para revisar y mejorar su obra.” (Gil de Biedma, 1974:96). Es también el Baudelaire de *Tableaux parisiens* el que más influyó en el poeta barcelonés, según leemos en “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, donde hay una referencia explícita al poema anotado por Eliot, “Les sept vieillards”:

El Baudelaire que me ha influido enormemente es el de *Tableaux Parisiens*; es el Baudelaire en el que yo he aprendido.[...] Me refiero a la actitud, a la manera de sentir los temas y de encararse con el poema. «Le Cygne», «Les Sept Vieillards», «Les petites Vieilles», «Crépuscule du Soir» y «Crépuscule du Matin». Los he leído muchísimas veces. (Gil de Biedma, 2002:39).

El imaginario ciudadano y la actitud frente a la emoción de Baudelaire son argumentos aducidos en “La perfección y el gozo” para reiterar el interés por *Tableaux parisiens*:

El Baudelaire que más he admirado es el de los *Tableaux parisiens*, por mi preferencia por los escenarios urbanos. Y luego, por algo que es más difícil de definir, que es la manera de situarse ante el tema que uno va a desarrollar en el poema. Y la manera de situarse ante las propias emociones que en él entran. (*ibid.*, 210-211).

También en “Entrevista a Jaime Gil de Biedma” de la revista *Thesaurus* se recalca la valoración biedmiana del potencial innovador del componente urbano de *Tableaux parisiens*. En poemas como “Le Cygne”, cuyos versos Gil de Biedma cita aquí, la ciudad se contempla no como una estampa, una imagen estática, sino en movimiento (igual que en *La tierra baldía*, donde la ciudad parece “fluir” como el Támesis):

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);

“Este poema es uno de los grandes descubrimientos modernos de Baudelaire, que es uno de los grandes descubridores de la modernidad” (*ibid.*, 226), afirma Gil de Biedma sobre “Le Cygne” y su autor, al que considera también “el primero que deliberadamente convierte la experiencia del vivir urbano en uno de los elementos germinales de su poesía.” (*ibidem*) y “el primero que descubre que eso es algo absolutamente novedoso y cambiante, y que es una experiencia fundamental.” (*ibidem*).

En cuanto a la actitud baudeleriana frente a la emoción, ya en “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo” había apuntado el poeta de *Moralidades* (libro encabezado por una cita de Yvor Winters) el magisterio del simbolista francés para la construcción de una “experiencia moral”, para la identificación de su propio archivo sentimental, no sólo a nivel poético sino también vital:

Baudelaire ha sido importante para mí en otro sentido: en el sentido de la experiencia moral. Más o menos, me ha enseñado a conocer mis sentimientos (como persona, no sólo como escritor) y a poner en relación, o en contraste, mis ideas con mis sentimientos y mi conducta con mis sentimientos y con mis ideas. (*ibid.*, 31).

En este sentido cabe detenerse en las reflexiones expuestas en el ensayo “Emoción y conciencia en Baudelaire”, ensayo sobre el que volveré en el próximo capítulo. Para Gil de Biedma el autor de *Las flores del mal* “es un gran poeta porque su conciencia persigue la emoción y porque jamás llega a agarrotarla, a hacer presa definitiva en ella; va, eso sí, constantemente a sus alcances, mordiéndole los talones, hostigándola y forzándola a dar mil quiebros y recortes.” (Gil de Biedma, 1994:59). El poeta barcelonés comparte con Baudelaire la elaboración de la emoción poética y una particular articulación, adecuación entre la experiencia personal y la construcción de la emoción en el poema. Todas estas cuestiones se verán con más detalle en el capítulo siguiente. De momento, quería insistir en el afán de Gil de Biedma por señalar y apreciar en Baudelaire “la objetivación del proceso de superación del conflicto originariamente planteado” (*ibidem*) entre la persona del poeta y el poeta como creador del poema: “Por virtud de la incesante dialéctica entre metro y sintaxis, entre ritmo y melodía, Baudelaire ha logrado objetivar en estructura poética su propia inestabilidad emocional.” (*ibidem*). La objetivación de la emoción que lleva a cabo Baudelaire constituye para Gil de Biedma un modelo no sólo literario, sino también moral; para subrayarlo recurre al final del ensayo al esquema eliotiano de “Los poetas metafísicos”:

En la poesía baudeleriana, en los mejores poemas de Baudelaire, encontramos casi siempre esa feliz conjunción que señalaba Eliot en los poetas ingleses del Seiscientos: una cierta dosis de áspero buen sentido al lado, y por debajo, de la exaltada tesitura lírica. Hacer buenos poemas no es fácil, pero algunos lo consiguen; hacerlos y no engañarse con ellos, ni engañar al lector, sólo lo consiguen poquísimos. (Gil de Biedma, 1994:62).

Los poemas eróticos de Baudelaire son también, desde esta perspectiva, una lección moral (en el sentido de “no engañarse con ellos, ni engañar al lector”) para Gil de Biedma. Así lo subraya en “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada” (cfr. Gil de Biedma, 2002:79), en “Jaime Gil de Biedma. Un sentimental incontrolado” (cfr. *ibid.*, 180) y, sobre todo, en su magnífico poema “Pandémica y Celeste”, ejemplo de adecuación entre emoción y conciencia. Al principio de este poema Gil de Biedma dialoga dos veces con Baudelaire,

mediante una alusión implícita a *Mon coeur mis a nu*²²³ y a través del verso tal vez más célebre, que también incorporaba Eliot²²⁴:

Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector –*mon semblable, mon frère!*

En “*De senectute*”, un poema perteneciente a *Poemas póstumos*, Gil de Biedma vuelve a citar un verso de Baudelaire, de “Un voyage a Cythère”, título que está sin duda detrás de “Desembarco en Citerea”. El poema de *Fleurs du mal* -que desmitifica mediante la terrible imagen del ahorcado el supuesto paraíso de la isla, “Eldorado banal de tous les vieux garçons”- termina con la invocación desesperada:

-Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

Gil de Biedma inserta el primer verso en “*De senectute*” y lo coloca también en un juego intertextual con la reformulación del verso de Góngora “Y nada temí más que mis cuidados”:

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.

²²³ Véase “Poesía y traducción con Gil de Biedma y Àlex Susanna” (conversación entre José María Cobos, Jaime Gil de Biedma y Àlex Susanna con motivo de la traducción de Susanna al catalán de *Four Quartets*, traducción que contó con un prólogo de Gil de Biedma, incluido también en la edición definitiva de *El pie de la letra*), en *La vanguardia*, 24 de julio de 1984. En esta conversación José María Cobos afirma que “«enseñar un corazón desnudo» remite a Baudelaire.” (Cobos, en Gil de Biedma, 2002:203). Creo que se refiere a *Mon coeur mis a nu*.

²²⁴ En la entrevista con la revista *Thesaurus* declara: “Ocurre también que yo quería hacer una invocación directa al lector como se hacía en el siglo XIX, como hace Baudelaire. Concretamente me salió la misma que utiliza Eliot: *Hypocrite lecteur –mon semblable, -mon frère!*” (Gil de Biedma, 2002:230).

En “*De senectute*”, poema que examinaré en detalle en el último capítulo de esta tesis, el recurso a Baudelaire obedece a una compartida ansiedad ante el paso del tiempo y la vejez. La mayor parte de los poemas de Gil de Biedma parecen estar en cierto sentido bajo el signo del aviso de “L’Horloge”:

Souviens-toi que le Temps est un jouer avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi.

Queda por mencionar, para ilustrar brevemente el lugar del autor de *Las flores del mal* en la tradición de Eliot y Gil de Biedma, un foco de irradiación en el que se fijan sendos poetas: la nostalgia de Baudelaire. En “Emoción y conciencia en Baudelaire” (1961) el autor de “Desembarco en Citerea” subraya:

Ya se sabe que es éste un sentimiento capital en Baudelaire y que su transmutación en una intuición de orden absoluto y en una ansia, perpetuamente insatisfecha, por huir *anywhere out of the world*, aparte de configurar la totalidad de su obra, se convirtió en uno de los supuestos fundamentales de toda la literatura europea de filiación simbolista. (Gil de Biedma, 1994:61).

En cuanto a Eliot, en “Baudelaire” leemos: “Baudelaire has all the romantic sorrow, but invents a new kind of romantic nostalgia –a derivative of his nostalgia being the *poésie des départs*, the *poésie des salles d’attente*.” (Eliot, 1999:428). Y enseguida cita la misma extraordinaria pregunta sin respuesta de *Mon coeur mis a nu* que Gil de Biedma anota en su *Diario* (1974:135): “*Quand partons-nous vers le bonheur?*”, ligándola a los trenes perdidos de Laforgue, los trenes que llevan seguro a la felicidad.²²⁵

²²⁵ “In a beautiful paragraph of the volume in question, *Mon coeur mis a nu*, he imagines the vessels lying in harbour as saying: *Quand partons-nous vers le bonheur?* and his minor successor Laforgue exclaims: *Comme ils sont beaux, les trains manqués.*” (Eliot, 1999:428).

Mallarmé: la nada, la página blanca y la tristeza de la carne.

“Baudelaire cuenta con el *lector* mientras Mallarmé cuenta con la página en blanco” (Rodríguez, 2001:209), escribe Juan Carlos Rodríguez en el capítulo dedicado a Mallarmé de *La norma literaria*, contraponiendo el *ennui* del poeta de la rue de Rome (“La chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres”) y el *spleen* enunciado en *Las flores del mal*, que interpela al lector: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”. (cfr. *ibidem*). Añade el crítico: “En realidad, *no es la Página sino la Forma la que defiende su blancura*” (*ibidem*). Enlazamos así con las enunciaciones del “Silencio y la Forma” (*ibid.*, 208), que desembocan, según subrayaba Juan Carlos Rodríguez, en la relación a la vez especular y de coincidencia entre la Página y la Forma: “la *Página blanca* es en todo caso el *espejo* en que la Forma refleja su pureza [...] Por eso, para Mallarmé la Forma (blanca)/ Página (espejo) no señalan, en su identidad, sino la imposibilidad de la expresión, la obsesiva necesidad del silencio[...]

 (*ibid.*, 209-210).

Todas estas cuestiones son importantísimas para señalar el lugar de Mallarmé en la tradición compartida por Eliot, Gil de Biedma y, sobre todo, Valente. La actitud eliotiana frente al autor de “Igitur” acusa una evolución, desde un inicial rechazo hasta una relectura continua y una impronta clara en los *Cuatro cuartetos*. Como apunta Edward J.H.Greene, en 1917 Eliot se mostraba muy severo con Mallarmé. Cita Greene al respecto el texto de Eliot «The Borderline of Prose», publicado el 19 de mayo de 1917 en *New Statesman*: “Time has left us many things, but among those it has taken away we may hope to count *A Rebours*, and the *Divagations* and the writings of miscellaneous prose poets...Beside the prose of Rimbaud, the laboured opacity of Mallarmé fades colourless and dead...” (Eliot, cit. por Greene, 1951:78). También remite Greene a las palabras del mismo año 1917 del ensayo “Ezra Pound: His Metric and Poetry”, en donde Eliot hacía una comparación entre Pound y Mallarmé muy desfavorable para el poeta francés: “Instead of [...] the mossiness of Mallarmé, Pound’s verse is always definite and concrete, because he has always a definite emotion behind it.” (Eliot, 1992:170). Sin embargo, añade Greene, después de 1925 la actitud de Eliot hacia Mallarmé cambia considerablemente, hasta convertirse en el poeta que más relee y adquirir un lugar manifiesto en los *Cuatro cuartetos*: “C’est dans *Four Quartets* [...] que l’influence du poète français est le plus sensible.(Depuis 1925 environ, Mallarmé est le poète français qu’Eliot relit le plus souvent).” (Greene, 1951:137). Greene señala tres huellas manifiestas de Mallarmé en *Four Quartets*. Dos son evidentes: los versos “Garlic and sapphires in the mud” de “Burnt Norton” -que recuerda “Tonnerre et rubis aux moyeux” del poema de Mallarmé

“M’introduire dans ton historire” (que Gil de Biedma reformulará en un juego magistral en “*T’introduire dans mon histoire*”)- y “To purify the dialect of the tribe” de “Little Gidding”, traducción de la célebre exhotación mallarmeana “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (evidentemente, el título *Las palabras de la tribu* de Valente remite a esta famosa sentencia). Además, apunta Greene que los versos, también de “Little Gidding”, “The dove descending breaks the air/ With flame of incandescent terror...”, “renferment sans doute une reminiscence de la première strophe du «Cantique de Saint Jean»” (Greene, 1951:138):

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent.

En 1926, Eliot escribe en “Note sur Mallarmé et Poe”²²⁶ a propósito de Donne, Poe y Mallarmé que

[...] leur oeuvre était une expression de leur sensibilité *au-delà des limites du monde normal*, une découverte de nouveaux objets propres à susciter de nouvelles émotions.

En cela ils se distinguent aussi de l'*halluciné*: ils ne sautent pas brusquement dans un monde de rêve; c’est le monde réel qui est par eux agrandi et continué... (Eliot, cit. por Greene, 1951:138).

Según Greene, estas afirmaciones explican “pourquoi Eliot, désireux d’aller plus avant dans la voie de l’expansion de la réalité, revient à l’étude de Mallarmé.” (Greene, 1951:138-139).

Ake Strandberg, en su libro *The Orphic Voice: T.S.Eliot and the Mallarmean Quest for Meaning*, avanza que la teoría eliotiana del “correlato objetivo”²²⁷ “could in many ways be seen as a symbolist manifesto, in that it explains the metaphysical relation between man and object, or man and the physical world.” (Stranberg, 2002:43) y señala sus similitudes con la definición mallarmeana de la poesía simbolista: “[...] évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements.” (Mallarmé, 1945:869). También William Marx, en *Naissance de la*

²²⁶ *Nouvelle Revue Française*, novembre 1926, p.525. Se cita por Greene, 1951:138.

²²⁷ Para Strandberg, el “momento cero” de la definición de la “intertextualidad” de Julia Kristeva es “in its apparent effacement of the subject, reminiscent of Eliot’s theory of the objective correlative” (Strandberg, 2002:43).

critique moderne, compara el “correlato objetivo” con las reflexiones de “Crise de vers” y enuncia la “poética de la no-coincidencia” (cfr. Marx, 2002:110) como rasgo común a la tradición que empieza con Poe y llega a Eliot y Valéry, pasando por Baudelaire y Mallarmé; en el caso de la línea que nos ocupa, Mallarmé-Eliot, se trata, en palabras de Marx, de la “non-coïncidence de la réalité avec son expression, laquelle doit rechercher une médiation particulière pour parvenir à sa fin: il s’agit de la fameuse théorie de l’effet ou de l’indirection” (*ibidem*).²²⁸

Según Shirley Mangini, Mallarmé es “uno de los poetas predilectos de Jaime Gil de Biedma” (Mangini González, 1992:66); sin embargo, la misma autora señala que “la obra de Mallarmé, por su hermetismo y su tendencia evasiva, no podía encontrar demasiado eco en una poesía que pretende expresar o incorporar experiencias de la realidad concreta.” (*ibidem*). El propio Gil de Biedma tiene frente a Mallarmé una dureza semejante a la del primer Eliot: “Mallarmé me ha interesado tanto que es el poeta más citado en mi poesía, pero me parece un poeta pequeñísimo. [...] Tenía mentalidad de cinco años también. Los niños de esa edad, por muy geniales que sean escribiendo, me aburren.” (Gil de Biedma, 2002:38), afirma en la entrevista “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”. En “El ejemplo de Luis Cernuda” (1962) el poeta barcelonés se muestra en desacuerdo sobre todo con la distinción mallarmeana entre forma y fondo:

Dicho en otras palabras, la trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. (Gil de Biedma, 1994:66).

Sin embargo, reconoce haber seguido en *Las afueras* este modelo de la no distinción:

²²⁸ Y continúa: “[...] que l’on retrouve à peu près telle quelle chez Valéry, sous la forme de la rémunération du défaut des langues chez Mallarmé et, chez Eliot, sous le nom de «correlatif objectif» (*objective correlative*).” (*ibidem*). También establece otras dos no-coincidencias:

-non-coïncidence de l’auteur avec l’oeuvre: on reconnaît là aussi bien le theme éliotien de l’impersonnalité de l’art que celui, valéryen, de la liberté totale d’interprétation laissée au lecteur;

-non-coïncidence de l’auteur avec lui-même: cette non-coïncidence peut être d’ordre psychologique (on peut en suivre la trace continûment depuis la nouvelle de Poe *Le Démon de la perversité* jusqu’au dialogisme mental de Valéry et à la «dissociation de la sensibilité» (*dissociation of sensibility*) formulée par Eliot, en passant par les concepts baudelairiens de spleen et de double postulation) ou bien purement littéraire (la double fonction de poète et de critique, assumée successivement par tous les écrivains de la ligne issue de Poe, participe à l’évidence de cette inévitable mise à distance de soi). (Marx, 2002:110-111).

Lo que estoy haciendo en *Las afueras* es algo que nace en la poesía actual con Mallarmé; es la generalización de los materiales brutos que han dado origen al poema hasta el extremo de que la forma y el fondo se confunden. Porque uno va, como iba Mallarmé, deliberadamente a sembrar la confusión, a sembrar el *quid pro quo*; mientras que en los poemas de *Por vivir aquí* no voy a eso. (Gil de Biedma, 2002: 225-226).

Según hemos visto que afirmaba el propio Gil de Biedma, Mallarmé ocupa un lugar especial en la trama intertextual que articulan los poemas de *Las personas del verbo*. Así, “Ampliación de estudios” acaba con el verso “*tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change*” que abre “Le tombeau d’Edgar Poe”. También su ensayo de 1977 dedicado a Cernuda se titula “Como en sí mismo, al fin”, la traducción literal de la primera parte del verso de Mallarmé.

Tanto Carole Viñals como Pere Rovira subrayan la autoironía de Gil de Biedma al citar en “Ampliación de estudios” el verso del poeta de la Rue de Rome. Así, según la estudiosa francesa, “La voix biedmienne injecte à Mallarmé un sang nouveau, lui conférant une ironie plus mordante et c’est une étrange voix que celle de Auden ou de Eliot que l’on entend avec une autre intonation méditerranéenne, latine, plus ouverte et chantée, plus guturale et basse.” (Viñals, 2001:355). Añade Carole Viñals:

Mais le ton de Mallarmé dans “Le tombeau d’Edgar Poe” diffère complètement de celui du poème “Ampliación de estudios” dans lequel il se trouve. La vision prophétique de Mallarmé et sa conception de l’éternité ne se retrouvent pas dans la réflexion douce-amère de Biedma (qui se qualifie moqueusement lui-même de bourgeois en rébellion) sur l’inconstance des émotions et aspirations de la jeunesse. (*ibid.*, 359-360).

Por su parte, Pere Rovira explica que Gil de Biedma

En «Ampliación de estudios» se vale del francés con una ironía directa y burlona en un caso («quel lait pur, que de soins»), y con un fondo irónico más complejo en otro, citando a Mallarmé [...]

En el caso que nos ocupa, el efecto distanciador de la cita de Mallarmé revierte en una mayor aproximación a la experiencia, permitiéndonos captar la ironía del narrador con respecto a la actitud «literaria» de su personaje: no sólo sirve perfectamente para definirle, sino también para resaltar el punto de vista desde el que es definido. (Rovira, 2005:166).

También en “Pandémica y Celeste” hay una cita de Mallarmé, de “L’après midi d’un faune”: “*de la langueur goûtée à ce mal d’être deux*”. Gil de Biedma escribe aquí el tiempo amoroso debajo del que se cuele a veces un placentero hastío, una felicidad teñida de placidez, inquietud y aventuras furtivas:

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 la promiscuidad.

Por fin, “*T’introduire dans mon histoire*” es, como veíamos, una reformulación magistral del poema de Mallarmé que empieza “*M’introduire dans ton histoire*” y al que pertenece el verso con el que dialoga Eliot en “Burnt Norton”, “*Tonnerre et rubis aux moyeux*”.

Evidentemente, de los poetas aquí analizados, es Valente el que más próximo está a las teorizaciones de Mallarmé sobre el “silencio”, “la nada” y la “página blanca”. Según explica Juan Carlos Rodríguez, “el problema para Mallarmé consiste en decir la «Nada» -en sentido empírico- o sea, consiste en mostrar la «Blancura» (el «todo») en sentido absoluto [...]” (Rodríguez, 2001:217). El papel es defendido por su blancura: “*Sur le vide papier que la blancheur défend.*” En *Treinta y siete fragmentos* la penúltima pieza es “El Blanco”. El blanco y el vacío son articulaciones fundamentales en Valente. Marcela Romano señala que el blanco es “correlato visual del “silencio”” (Romano, 2002:36) y su emergencia implica el desplazamiento y el enmascaramiento del sujeto (cfr. *ibidem*) hacia una deriva impersonal, un borramiento, a la vez místico y mallarmeano (cfr. *ibid.*, 57): se trata de “una des-subjetivación trascendentalista, al modo místico (y mallarmeano), del que siempre el programa escrituario de Valente ha intentado, según vimos, dar cuenta.” (*ibidem*). El sujeto roto que atraviesa la obra del poeta gallego y que yo estudiaré en relación a la temporalidad, debe mucho a Mallarmé y a la “*negative capability*” de Keats, según se comprobará más adelante.

La “nada” aparece asociada a la “blancura” desde el primer poema de *Poésies*, “Salut”: “*Rien, cette écume, vierge vers*”. La “espuma” es una variante de la blancura. Ahora fijémonos en la célebre imagen de “*Brise marine*”: “*O nuits! Ni la clarté déserte de ma lampe/ Sur le vide papier que la blancheur défend*”. En la página vacía se refleja el foco de luz de la

lámpara (recordemos la imagen romántica de la “iluminación”). Pero, además, la blancura protege la página. Veíamos que Valente asumía la paradoja del discurso místico, decir lo indecible y la radicalizaba. Como apunta Juan Carlos Rodríguez a propósito de Mallarmé,

Decir la blancura es el silencio, sin embargo: por eso señalábamos que Mallarmé había abandonado la problemática de la «decibilidad» del «lirismo expresivo» que en cierto modo lo relacionaría con Nietzsche y los poetas malditos. La blancura no puede ser dicha, sólo puede mostrarse, la Forma no puede más que ser representada (escenificada). (Rodríguez, 2001:217).

La lectura de Juan Carlos Rodríguez es confirmada por las palabras de “Le Mystère dans les lettres”:

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l’inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s’alligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l’heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence. (Mallarmé, 1945:387).

Estamos ante la plasmación de una concepción sacral de la poesía –“La poésie sacre” (*ibid.*, 372), leemos en “Quant au livre”-, que se refuerza mediante múltiples enunciaciones. Así, en “Crise de vers”, tenemos el “Misterio”-noción reiterada en “Le Mystère dans les lettres”-, la “obra pura” y un “concepto mágico de la Obra” con mayúscula. La explosión del Misterio alcanza todos los cielos de su –muy importante- *impersonal*²²⁹ magnificencia: “Quelque explosion du Mystère à tous les ciex de son impersonnelle magnificence [...]” (*ibid.*, 365). La “obra pura” implica la desaparición del poeta, pero se trata, como subraya Anna Balakian²³⁰, de una desaparición elocutoria, del poeta como enunciado en el texto:

L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (*ibid.*, 366).

²²⁹ Subrayado mío.

²³⁰ “Le mot important est *élocutoire*. Mais, faut-il remarquer, la disparition voulue du poète n’est pas *hors* du texte, elle se situe *dans* le texte: elle diffuse alors le moi personnel et le fait résonner dans le moi universel.” (Balakian, 1997:375).

“Ils s’allument de reflets réciproques”: recordemos la noción de Valente de la escritura como “alumbramiento”: “En realidad, el poema no se escribe, se alumbra” (Valente, 2001:10), leemos en *Cómo se pinta un dragón*, donde también se alude a “lo blanco, [...] el vacío esencial.” (*ibíd.*, 11).

Las precedentes enunciaciones de “Crise de vers” desembocan en lo que Mallarmé denomina, en el mismo texto, “le magique concept de l’Oeuvre” (Mallarmé, 1945:367) y, por supuesto, en la exaltación de la música: “[...] car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.” (*ibíd.*, 367-368). Señala Juan Carlos Rodríguez que la música, desde la perspectiva romántica y simbolista, es el «lenguaje del silencio» en tanto que expresión «sensible» inversa de la Razón trascendental (cfr. Rodríguez, 2001:218). La sentencia de “Quant au livre” es clave en este sentido: “La Poésie, proche de l’idée, est Musique, par excellence –ne consent pas d’infériorité.” (*ibíd.*, 380-381). En el mismo texto hay otro fragmento que demuestra que la idea de Valente de la poesía como revelación de lo oculto tiene una filiación mallarmeana:

Il doit y avoir quelque chose d’occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun: car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c’est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit –pas en soi- cela qui est obscur: elle s’agite, ouragan jaloux d’attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment. (*ibíd.*, 383).

La “nada”, el “silencio”, la “blancura”, el “vacío”: he aquí nociones estructuradoras de la poesía y la poética de Valente, nociones que acusan la indudable huella de Mallarmé. De hecho, Valente dedica en el ensayo homónimo de *La experiencia abisal* (libro al que pertenece también un texto titulado justamente “La nada”) un espacio a la mención y al comentario de cuatro fragmentos de algunas de las cartas más célebres de de Mallarmé. Cita Valente la carta a Henri Cazalis de 1867, donde Mallarmé escribe sobre su “largo descenso a la Nada” (cfr. Valente, 2004:198), la carta de 1867 a Villiers y la carta de 1867²³¹ también a Cazalis en la que enuncia su transformación, su disolución en la “impersonalidad”:

²³¹ Valente (2004:199) fecha en 1886 esta carta (o a lo mejor se trata de un error de impresión).

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où j'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu –mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. (Mallarmé, 1959:242).

“Stéphane” asume el asombro de Igitur, que no se reconoce en el espejo, y se siente una “aptitud del universo”; pero aquí hay que entender “aptitud” como “canto” que también “ilumina”: “l'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et culde-lampe invisibles.” El poeta es, desde esta concepción sacralizada, Orfeo, según comprobamos en unas de las sentencias más célebres de Mallarmé, de “Lettre autobiographique à Verlaine”: “L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence [...]” (Mallarmé, 2003:393). Encontramos en Valente la misma visión trascendentalista, el mismo borramiento, el mismo anhelo de disolución (emparentado también, como veremos, con la “capacidad negativa” de Keats).

2.3.2. El magisterio de Luis Cernuda para Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente

Luis Cernuda fue un referente fundamental para todos los poetas del cincuenta²³² y, por supuesto, un maestro absoluto para los poetas aquí analizados. Su importancia por lo que respecta a la impronta eliotiana en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente viene determinada, además, por el hecho de que el poeta sevillano manifestó el mismo interés por la tradición inglesa y por su línea meditativa que nuestros autores; esta tradición no sólo influyó de manera decisiva en su poesía, sino que ocupó un lugar destacado en su reflexión crítica, concretado sobre todo en los ensayos de *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)* (1958), pero también en algunos textos de *Poesía y Literatura* (1960 y 1964). En este sentido, Cernuda presenta la misma doble dimensión de poeta y de crítico que Eliot, Gil de Biedma y Valente.

En su ensayo “Como en sí mismo, al fin” (1977), Gil de Biedma explica, mencionando a su compañero de generación José Ángel Valente, algunas de las razones de su

²³² En palabras de Derek Harris, “el poeta con más influencia entre las nuevas promociones que aparecían a partir de los años 50” (Harris, 1992:17).

devoción compartida por Cernuda, el poeta del 27 del que se sienten más próximos. Biedma y Valente encuentran en el poeta sevillano su propia fascinación por la tradición inglesa y especialmente por su línea meditativa:

No es que, de la mañana a la noche, unos cuantos jóvenes descubriéramos en Cernuda a un gran poeta ignorado –pues ignorado no era, a pesar de cuanto él dijese-, sino que su obra de madurez nos llegaba en el momento justo. Quizás el primero en advertirlo fue José Ángel Valente, o al menos fue el primero en advertírmelo a mí. Era en abril o en mayo de 1959 y la nueva edición de *La realidad y el deseo*- cosas de entonces- no había llegado aún a mis manos; sin el ilimitado entusiasmo que me despertó la lectura de *Historial de un libro*, publicado muy poco antes en *Papeles de Son Armadans*, hubiera sido incapaz de comprender adónde apuntaba Valente diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del veintisiete, era el más próximo a lo que nosotros intentábamos hacer. Creo que los años siguientes confirmaron la exactitud de su apreciación. La proximidad era genuina, consistía en algo más que en personales afinidades –de temperamento poético en Brines, de admiración por la tradición poética inglesa en Valente y en mí-, porque se percibía asimismo en otros poetas compañeros nuestros, y desde antes de 1958. Léase por ejemplo *Las visitas*, un poema muy bueno de José Agustín Goytisolo en *Salmos al viento*. El parentesco no resultaba tan sorprendente como nuestras actitudes de entonces lo hacían parecer; si Cernuda asume la realidad de la experiencia común y de la propia identidad vecinal sin reconocerse en ellas, nosotros, en nuestra poesía, intentábamos asumir una y otra, para reconocernos. El punto de partida era el mismo y los extremos se tocan. Ambos postulan un modo semejante de concebir y realizar el poema.

Así, nuestra devoción por Cernuda no era –ni tenía por qué serlo- enteramente desinteresada; se apoyaba en razones de coincidencia y oportunidad, y al pensar en su poesía, pensábamos sobre todo en la que nos servía de estímulo: su poesía de madurez. (Gil de Biedma, 1994:344-345).

Y es precisamente en esta poesía, según Octavio Paz, donde se manifiesta la impronta de Eliot: “No creo equivocarme al pensar que T.S.Eliot fue el escritor vivo que ejerció una influencia más profunda en el Cernuda de la madurez.” (Paz, 1991:123). El crítico mexicano añade: “El poeta inglés le hace ver con nuevos ojos la traducción poética y muchos de sus estudios sobre poetas españoles están escritos con esa precisión y objetividad, no exenta de capricho, que es uno de los encantos y peligros del estilo crítico de Eliot.”(*ibidem*). Dentro del canon personal cernudiano, el autor de *Cuatro cuartetos* ocupa un lugar eminente, sólo

ensombrecido tal vez por su negativa a publicar en Faber & Faber algunos poemas de Cernuda traducidos al inglés por Edmund Wilson.

Cabe subrayar que Gil de Biedma reconoció en su entrevista con Campbell “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo” haber llegado a Cernuda a través de la poesía inglesa: “A Cernuda lo leí cuando ya había conocido a los poetas que lo influyeron y me han influido a mí. Es decir, los poetas ingleses. [...] Me interesaba porque hacía en poesía española algo que a mí me hubiera gustado en poesía inglesa.” (Gil de Biedma, 2002:38).

En la entrevista con Adolfo García Ortega “La perfección y el gozo”²³³ el poeta barcelonés explica que su relación con Cernuda tiene dos etapas: la primera empieza con el descubrimiento entusiasta de *La realidad y el deseo* de la mano de Vicente Aleixandre, que le presta el libro en 1952. En 1953, ya en Oxford, Gil de Biedma se compra la siguiente edición, la mexicana, y la vuelve a leer. (cfr. *ibíd.*, 206-207). Sobre esta etapa inicial declara en la mencionada entrevista: “Yo fui un lector entusiasmado y apasionado de Cernuda en aquella época, pero no asiduo, porque los libros en que le leí me desaparecieron. A finales de los cincuenta, cuando publica «Aguila y rosa» y un poema titulado «El árbol», en *Ínsula*, reencuentro a Cernuda.” (*ibíd.*, 207). En cuanto a la segunda etapa, fechada según sus palabras a finales de 1959 y marcada por la lectura de *Estudios de poesía española contemporánea* (1957) y de *Historial de un libro* (1958), es decir del autor sevillano como crítico, Gil de Biedma subraya la importancia de la impronta eliotiana que Cernuda y él compartían, impronta concretada en *Función de la poesía y función de la crítica*. Así, a propósito de *Estudios de poesía española contemporánea*, apunta:

[...] lo que me interesó mucho fue la introducción, porque me di cuenta de que Cernuda era tan eliotiano como yo, es decir, que al leer esa introducción e ir después a los capítulos sobre Wordsworth y Coleridge en *Función de la poesía y función de la crítica*, uno se da cuenta de hasta qué punto todos los esquemas que Cernuda está manejando salen de la crítica eliotiana y de ese capítulo en concreto.²³⁴ Yo era un eliotiano furioso desde 1953. (*ibidem*).

La lectura de las “Observaciones preliminares” a *Estudios sobre poesía española contemporánea* demuestra que, efectivamente, hay varios indicios de la deuda de Cernuda para con el capítulo aludido. Así, sus reflexiones acerca del lenguaje hablado y el lenguaje

²³³ *El País*, 10 de julio de 1986.

²³⁴ Recordemos las palabras anteriormente citadas de Paz al respecto.

escrito y su relación cambiante²³⁵, de la vinculación del poeta con la realidad²³⁶ y las consecuencias de esta vinculación o de la dinámica tradición/ novedad²³⁷, recuerdan las consideraciones –y también, diría yo, el tono- de Eliot cuando afirma “Todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y el individuo” (Eliot, 1968:88) o

He intentado mostrar la crítica de Dryden y de Johnson en su adecuación a los períodos históricos durante los cuales se produjo, períodos estáticos en lo que se refiere a las determinantes literarias; y la crítica de Wordsworth y Coleridge como la crítica de una época de cambio. Aunque siempre, allá en lo hondo de un período estable, existen los fermentos de futuras mutaciones, y aunque todo período de cambio lleva en sí mismo las limitaciones que le forzarán a hacer alto, hay épocas de estabilización más profundamente asentadas que otras. (*ibíd.*, 94).

La propia opción cernudiana, al principio de estas “Observaciones”, de “dejar aclaradas ciertas cuestiones [...] prescindiendo de definir qué sea poesía y cuál sea su función” (Cernuda, 2002a:71), indica el conocimiento profundo de los postulados de *Función de la poesía y función de la crítica*. Además, a través de sus ensayos Cernuda se construye, sobre todo en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, una tradición personal siguiendo un ejercicio crítico muy parecido al de Eliot. Sus reiteradas reflexiones sobre la tradición y el escritor clásico²³⁸ hacen pensar en “Tradition and the Individual Talent” y en “What is a Classic?”.

Hay varias referencias a Eliot en estos ensayos sobre poetas españoles: en “León Felipe”, cita Cernuda la sentencia “Mientras más perfecto el artista, más completa será en él la

²³⁵ “Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos es posible avanzar esto: 1) que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a divergir, como ocurre en Garcilaso; y 3) otros, por último, cuando lenguaje hablado y escrito se oponen, como ocurre en Góngora.” (Cernuda, 2002:72).

²³⁶ “El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo.” (*ibidem*).

²³⁷ “En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad.[...] Hay épocas en que el elemento tradicional es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas: hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto con la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.” (Cernuda, 2002:74).

²³⁸ Sobre la tradición hay múltiples reflexiones, diseminadas en casi todos los ensayos de *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Con respecto al escritor clásico, véase “Generación de 1925. Los comienzos” (2002:188).

separación entre el hombre que sufre y la mente que crea” (Eliot, cit.por *ibíd.*,159); en “Pedro Salinas y Jorge Guillén” recurre a Eliot y a su juicio sobre Baudelaire para criticar a Salinas (cfr. *ibíd.*,198); en “Vicente Aleixandre” elogia la práctica crítica de los poetas ingleses, entre los cuales menciona a Eliot, para dirigir de nuevo una crítica hacia Sainte-Beuve o Menéndez Pelayo (cfr. *ibíd.*, 224) y cita la extraordinaria alusión eliotiana de *Función de la poesía y función de la crítica* a “«esas raras y escasas colecciones de instantáneas, donde encontramos los pobres recuerdos borrosos de momentos apasionados»” (Eliot, cit.por *ibíd.*, 227).

En su introducción a *Prosa I* de Cernuda, “El ensayo literario de Luis Cernuda”, Luis Maristany considera a Eliot el más importante mediador en las lecturas inglesas de Cernuda (cfr. Maristany, 2002:40-44). Apunta Maristany la devoción del autor sevillano por ensayos como “Tradition and the Individual Talent”, que “contribuyó a vacunar a Cernuda contra los excesos personales en poesía” (Maristany, 2002:43), “The Metaphysical Poets” o “Yeats” (cfr. Maristany, 2002:43). Cita el estudioso un pasaje de un ensayo perteneciente a *Poesía y literatura* (1960), “Tres poetas metafísicos” (1946) –de título más que revelador- donde Cernuda hace sobre Francisco de Aldana una afirmación claramente deudora de las ideas del famoso ensayo de Eliot: “La belleza de sus versos, en conclusión, no es conceptual ni formal, sino que pensamiento y expresión forman en ellos un todo inseparable, como el fuego y la rosa de que él nos habla.” (Cernuda, 2002a:511). En cuanto a Yeats, “¿no ayudó la lectura del ensayo de T.S.Eliot sobre Yeats al interés que manifestó Cernuda, sobre todo en la época de *Desolación de la Quimera*²³⁹, por la poesía última del irlandés?” (Maristany, 2002:42). En suma, explica así la impronta eliotiana en el autor de *Estudios sobre la poesía española contemporánea*:

En fin, el influjo crítico de Eliot sobre Cernuda no fue aislado, ni siquiera en ciertos puntos concretos fue el más importante; se combinó con otros. Pero es en conjunto el que cobra más relieve, debido a que le sirvió con su autoridad como un guía experto y un orientador por un territorio poético recién descubierto. Su utilidad pudo ser inmediata y su consulta inseparable de su trato con muchos poetas y críticos ingleses. Además, para un español, la prosa de Eliot reunía en sí misma ciertos atractivos y virtudes –tan raros en nuestros críticos como frecuentes en el ámbito inglés-, como son la naturalidad, la claridad expositiva y la sensatez, la capacidad para pasar de la anécdota a una regla de tipo literario, la mezcla de avidez y distancia, de inteligencia e ironía. Y estas cualidades desmarcaban a Eliot de la crítica impresionista (una crítica que tampoco se avenía a la de Cernuda), en la medida en que por

²³⁹ Título que, evidentemente, remite a “the loud lament of the disconsolate chimera” de “Burnt Norton”.

todos los medios se proponía transmitir algo más que un simple efecto subjetivo [...] (Maristany, 2002:44).

En *Historial de un libro*, el otro título que mencionaba Gil de Biedma además de *Estudios sobre poesía contemporánea española*, Cernuda traduce y asume como objetivo de su práctica poética la noción eliotiana de *objective correlative*:

Quería yo hallar en poesía el «equivalente correlativo» para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa (la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva²⁴⁰, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo) o al oír un aire de *jazz*. Ambas experiencias, de la vista y del oído, se clavaban en mí dolorosamente a fuerza de intensidad, y ya comenzaba a entrever que una manera de satisfacerlas, exorcizándolas, sería la de darles expresión; mas, inhábil para conseguirlo, sus ecos me perseguían con una advertencia dramática: el tiempo aquel que yo vivía era mío, el único de que dispondría, y yo no sabía gozarlo, ni tampoco decir en poesía esa urgencia de todo el ser. (Cernuda, 2002a:632).

“Esa urgencia de todo el ser”: Cernuda también, como Eliot, Gil de Biedma y Valente, experimenta una pronunciada angustia temporal, una reclamación del ahora, del disfrute del instante, del “tiempo aquel que yo vivía [...], el único de que disponía”; esa angustia tiene un carácter doble, vital y poético, plasmado en la búsqueda de la felicidad y del “equivalente correlativo”. Que el tiempo cobre el rasgo de una obsesión lo reconoce el propio Cernuda unas líneas después: “Desde niño me atrajeron los viajes, y el espacio comenzó pronto a obsesionarme; el tiempo, mi otra obsesión, sería, naturalmente, más tardía.” (Cernuda, 2002a:633). Emilio Barón Palma subraya el carácter eliotiano de la obsesión temporal en Cernuda:

En el poeta inglés halla Cernuda una inquietud por el tiempo análoga a la suya propia, y cierta dicción del primero colorea versos como: *A lo lejos escuchas// La pisada ilusoria/ Del tiempo que se mueve/ Hacia el invierno [...]* Versos en los que parece resonar el comienzo de «East Coker» y ciertos versos no menos célebres de Andrew Marvell: *But at my back I always hear/ Time's winged chariot hurrying near.* (Barón Palma, 1996:52).

²⁴⁰ También lo era para Gil de Biedma, y con las mismas connotaciones de homoerotismo. Por supuesto que a Eliot no se le hubiera ocurrido ejemplificar su aséptica definición del correlato objetivo con un ejemplo sensual.

Sin embargo, es sintomático²⁴¹ que en *Historial de un libro*, donde Cernuda repasa su aprendizaje poético y sus relaciones con Inglaterra y con la tradición inglesa, el poeta aluda varias veces a nociones o ideas de Eliot sin nombrarlo. Hemos visto el ejemplo del “equivalente correlativo”. Hay más: al señalar que “Shakespeare [...] acaso represente para mí lo que Dante representa para algunos poetas ingleses” (Cernuda, 2002a:647), bajo el sintagma general “algunos poetas ingleses” difumina el nombre más importante, el de Eliot. Cuando el autor de *La realidad y el deseo*, refiriéndose a su propia práctica poética, recuerda su intención de “usar [...] los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre” (*ibíd.*, 651), está apuntando también una posible asimilación de las ideas eliotianas sobre el lenguaje conversacional. Pero donde inequívocamente tiene presente a Eliot es en la afirmación: “No sé si el poeta experimenta sus emociones con intensidad mayor o igual a la de cualquier otro hombre” (*ibíd.*, 653), ejemplificada no a través del autor de “The Metaphysical Poets”, sino de Hopkins: “no puedo conocerlo, puesto que, como decía Hopkins, «bebo en un solo jarro, que es el de mi propio ser»” (*ibídem*). El nombre de Eliot aparece explícitamente en *Historial de un libro* una sola vez:

Al mismo tiempo que a los poetas leía a los críticos de la poesía, que en Inglaterra son bastantes y de importancia excepcional: las *Vidas de los Poetas*, del Dr. Johnson, la *Biographia Literaria*, de Coleridge, las *Cartas* de Keats, los ensayos de Arnold y Eliot. Me interesaba ya el camino que habían seguido los poetas ingleses para llegar a estos poemas que iba conociendo, así como lo que pensaron acerca de la poesía y las cuestiones concernientes a ella. (Cernuda, 2002a:647).

En opinión de Barón Palma (1996:38), el hecho de que Eliot –inmensamente separado además de Cernuda por razones ideológicas evidentes- rechazara en 1947 publicar en Faber & Faber la traducción de los poemas “Lázaro”, “Cementerio en la ciudad” e “Impresión de destierro”, traducción llevada a cabo y presentada por Edmund Wilson, explica el distanciamiento del poeta sevillano sin modificar su admiración por el autor de *Cuatro Cuartetos*.²⁴² De hecho, hemos visto que en *Historial de un libro* hay varias referencias bastante claras a Eliot. A la hora de repasar la importancia de la tradición inglesa en su formación, Cernuda alude a su asimilación de ideas y nociones de Eliot sin nombrarlo:

²⁴¹ Gil de Biedma escribió sobre “Historial de un libro” en “El ejemplo de Luis Cernuda” (1962): “El tema de estas páginas es sustancialmente el mismo del *Prelude* de Wordsworth: *the growth of a poet's mind*, desde la primera juventud hasta la fecha de la tercera edición de *La realidad y el deseo*.” (Gil de Biedma, 1994:65).

²⁴² Véanse más detalles sobre este episodio y el intercambio epistolar Cernuda- Edmund Wilson y Eliot-Wilson en Rafael Martínez Nadal, 1983 (sobre todo pp. 171-173).

Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada faltaba ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega.

Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva; otro, como *purple patch* o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición. Ya se recordará cómo, en general, mi instinto literario tendía a prevenirme contra riesgos tales. Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en «Lázaro», «Quetzalcóatl», «Silla del Rey», «El César»), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente. La luz, los árboles, las flores del paisaje inglés comenzaron a aparecer en mis versos, para matizarlos con un colorido y claroscuro nuevos. Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de emociones sensoriales. (Cernuda, 2002a:646-647).

Recordamos al leer estas líneas varios postulados eliotianos. Uno concierne el lenguaje conversacional en poesía. Así, en “‘Rhetoric and poetic drama’” (1919), se defiende una “retórica de sustancia” que integre este lenguaje conversacional:

Let us avoid the assumption that rhetoric is a vice of manner, and endeavour to find a rhetoric of substance also, which is right because it issues from what it has to express.

At the present time there is a manifest preference for the ‘conversational’ in poetry – the style of ‘direct speech’, opposed to the ‘oratorical’ and the rhetorical; but if rhetoric is any convention of writing inappropriately applied, this conversational style can and does become a rhetoric [...] (Eliot, 1999:38).

Derek Harris apunta: “En la obra de poetas ingleses como Browning y Eliot encontré [Cernuda] esa falta de retórica que siempre había admirado y un talante proclive a la meditación en total simpatía con sus propias ideas sobre la poesía.” (Harris, 1992:26). El crítico añade: “Ningún escritor en particular ejerció influencia sobre él, pero la poesía inglesa le ofreció una tradición que le ayudó a validar sus propias preferencias literarias.” (*ibidem*). Harris alude así a las propias palabras de Cernuda que hizo, como sus discípulos confesos Gil de Biedma y Valente, su estancia inglesa, que incidió de forma determinante en su poesía: “La

estancia en Inglaterra corrigió y completó algo de lo que en mí y en mis versos requería dicha corrección y compleción. Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa.” (Cernuda, 2002a: 645)

Volviendo al lenguaje conversacional, también en “Charles Whibley” y “The Music of Poetry” encontramos referencias al respecto. Pero en “What Dante means to me” (1950) hay una afirmación susceptible de vincularse a las palabras anteriormente citadas de Cernuda: “The language has to be very direct; the line, *anNadied* single word, must be completely disciplined to the purpose of the whole; and, when you are using simple words and simple phrases, any repetition of the most common idiom, or of the most frequently needed word, becomes a glaring blemish.” (Eliot, 1992:129).

En cuanto a la necesaria convergencia cernudiana hacia “el dibujo de la composición”, recordemos la implacable sentencia, ya mencionada en este trabajo, de *Función de la poesía y función de la crítica* de que “versos buenos entre versos malos no provocan más que un melancólico placer” y la insistencia de Gil de Biedma, asimismo consignada: “En poesía no se trata de decir que estos versos están bien escritos, sino se trata de decir que éstos son los versos que exige el poema. Todo lo demás son aproximaciones.”

Otro postulado del que me ocuparé en el próximo capítulo es la construcción de la emoción poética. La teoría de Eliot sobre el laboratorio de elaboración de la emoción, expuesta sobre todo en “Tradition and the Individual Talent”, parece estar detrás de las palabras de Cernuda acerca de la necesidad de objetivación de la experiencia y de prevención contra los excesos de la subjetividad. Según Barón Palma: “De Eliot, Cernuda aprende el tono impersonal [...]” (Barón Palma, 1996:52), tono manifestado en varios poemas de *Cómo quien espera el alba* (1944), libro a partir del cual “el influjo de Eliot se halla perfectamente asimilado y diluido, aunque todavía pueda encontrarse algún poema catalogable como eliotiano.” (*ibidem*).

La cita de *Historial de un libro* certifica además el interés de Cernuda por el monólogo dramático, interés que, aunque originado en Browning, es de suponer que pasa por Eliot. Sabemos que el poeta sevillano conocía el libro de Langbaum *The Poetry of Experience* y que incluso pensaba que algunos comentarios del estudio de Langbaum se referían a sus propios poemas (cfr. Silver, 1995:282). La tradición romántica analizada en *La poesía de la experiencia* era también la tradición de Cernuda, que dedicó a la poesía romántica y victoriana inglesa su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa*. En “Como en sí mismo, al fin”, Gil de Biedma apunta que el temperamento poético y vital de Cernuda, que desarrolló una

“concepción sacral” (Gil de Biedma, 1994:352) del poeta, estaba predispuesto ya a la tradición romántica inglesa cuando se encontró con ella:

En el tantas veces aludido *Historial de un libro* hace una observación que es rigurosa y literalmente exacta: si buscó las enseñanzas de la poesía inglesa fue porque en cierto modo ya las había encontrado, porque para ellas estaba predispuesto.²⁴³ Tras un inventario muy interesante de lo que a su juicio aprendió, señala que la influencia acaso fuera más bien cumulativa, o de conjunto, que aislada y particular de tal o cual poeta. Creo, sin embargo, que sus afinidades más próximas las encontró entre los románticos y los victorianos. (Gil de Biedma, 1994:348).

Apunta además Gil de Biedma –recurriendo implícitamente a la teoría de la impersonalidad de Eliot- que el monólogo dramático era especialmente adecuado al temperamento poético de Cernuda, cuyo sujeto lírico no es alguien distinto del propio autor, sino un personaje imaginado²⁴⁴:

Pues lo fundamental en el monólogo dramático, en cuanto forma poética moderna, no estriba en la mera circunstancia de que se suponga dicho por alguien que no es el poeta; si así fuera, casi todas las canciones de amor, las epístolas y los discursos imaginarios de que está llena la poesía clásica serían monólogos dramáticos. Por el contrario, resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje. Ocurre así que en *Invocaciones*, bastante antes de que Cernuda hubiera leído a Browning, encontramos dos espléndidos monólogos dramáticos: *Soliloquio del farero* y *La gloria del poeta*, tan importantes ambos en la formalización de su propio mito y de su propio personaje. (*ibidem*).

En “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, Gil de Biedma explica que “el personaje [poético] se inventa completamente” (Gil de Biedma, 1994:226) y matiza la diferencia entre “personaje imaginario” y “personaje imaginado”: “Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre.” (*ibidem*). También en la entrevista con

²⁴³ Una página después, añade: “Y lo raro y admirable en éste [en Cernuda], y en su gradual asimilación de la tradición poética inglesa, es la paciente fidelidad con que su conciencia corrobora y ahonda lo que su intuición ya le había anticipado.” (Gil de Biedma, 1994:349).

²⁴⁴ Recordemos la distinción de Gil de Biedma entre personaje imaginado/ personaje imaginario (2002:90).

Joaquín Galán “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”²⁴⁵ se retoma esta matización, que tiene que ver, por supuesto, con el carácter de simulacro²⁴⁶ del poema. Para ejemplificar, Gil de Biedma recurre a Cernuda y a su poema “El César “:

Yo creo que incluso cuando el poeta pretende hablar en tanto que él mismo, está hablando de sí según se imagina, no según es. La voz que habla en el poema no tiene otra realidad que la que pueda tener la de un personaje de una novela, aunque se parezca mucho, mucho a la del propio poeta. Da lo mismo que sea él quien habla o que quien habla sea un personaje imaginario, legendario o histórico. Entre el Tiberio que habla en un poema de Cernuda y el mismo Cernuda que habla en otros poemas no hay ninguna diferencia en cuanto al orden de realidad: ambos son personajes imaginados. (Gil de Biedma, 2002:90).

Llegados a este punto, hay que prestar atención al hecho de que Gil de Biedma está manejando –y lo afirma expresamente- la concepción sobre el romanticismo expuesta en *El espejo y la lámpara* de Abrams:

Véase por ejemplo *Soliloquio del farero*. En un principio advertimos que el autor transfiere al protagonista mucho de su personal vicisitud humana, de su propia historia del corazón; luego percibimos que es el poeta el que habla, no el hombre; finalmente caemos en la cuenta de que no nos está hablando sólo en nombre del poeta Cernuda, sino que el farero simboliza la idea cernudiana del poeta. Y un libro excelente escrito muchos años más tarde, *El espejo y la lámpara*, de Abrams, nos convencerá hasta la saciedad de que esa visión del poeta iluminador –lámpara, faro o farero- constituye el supuesto metafórico fundamental para la teoría de la imaginación poética inaugurada por los románticos, lo cual dudo mucho que Cernuda supiese, a ciencia y conciencia, en 1934. (Gil de Biedma, 1994:351).

A continuación Gil de Biedma reconstruye el trayecto cernudiano desde el sujeto deseante de los primeros libros, del “ciclo que va desde *Un río, un amor* a *Donde habite el olvido*” (*ibídem*) hasta la concepción del poeta como “hijo de dios” a partir de *Invocaciones* (cfr. Gil de Biedma, 1994:351-352), libro al que pertenece “Soliloquio del farero”. En este poema el sujeto anhela reencontrar a través de la soledad “el eco de la antigua persona/ Que yo fui” y declara “Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a lo hombres.” Este “diamante” sólo puede ser, desde esta perspectiva, “hijo de dios”. Recordemos la distinción

²⁴⁵ *La Estafeta Literaria*, n.632, 15 de marzo del 1978.

²⁴⁶ En el capítulo dedicado a la construcción de la emoción poética me detendré en esta cuestión.

entre dos visiones del poeta, el poeta como “Hijo de Dios” y el poeta como “Hijo del Vecino”, que Gil de Biedma establece en la entrevista a Arcadi Espada y Ramón Santiago, “Sobre la edad madura de Jaime Gil de Biedma”:

De joven, lo que realmente te interesa de ti es aquello que te parece único en ti, que no se da en los demás. Aquello, en fin, en que uno no es hijo del vecino. Me acuerdo siempre de una frase que me dijo Vicente Aleixandre cuando yo tendría veintiún años, hablando de los problemas con los padres, en fin, esas cosas, me dijo que una vez le había dicho a su padre: «Es que hay algo en mí que no es hijo de los señores Aleixandre». Y ahí está el germen de esta distinción entre el Hijo de Dios y el Hijo del Vecino. A partir de la edad madura, cada vez te va interesando más aquello que tienes absolutamente afín a los demás. Resulta mucho más fascinante lo genérico que lo que es único en ti. (Gil de Biedma, 2002:125).

El último Cernuda se adscribe, explica Gil de Biedma en “Como en sí mismo, al fin”, a la visión romántica²⁴⁷ y sacralizada del poeta como “Hijo de Dios”:

Así resulta congruente que, en el instante en que deja de primordialmente definirse en términos de su deseo, su personaje se formalice según una cierta concepción del poeta. Una concepción sacral, puesto que sagrada es toda idea, visión o relación que nos devuelve de nosotros una imagen única, inteligible y completa, desde el nacimiento a la muerte.²⁴⁸ Cuando recordamos que para los románticos la poesía es fundamentalmente una tentativa de restauración religiosa, o para evitar el equívoco –pues ni propiamente se trata de una religiosidad cristiana ni postula necesariamente la existencia de Dios-, de restauración del sentido de lo sagrado, el porqué de la afinidad de Cernuda con ellos se hace patente. (Gil de Biedma, 1994:352).

Vemos así que las reflexiones de Gil de Biedma sobre Cernuda están directamente emparentadas con las consideraciones del poeta barcelonés sobre el romanticismo. Cabe observar desde esta perspectiva la inclinación romántica del propio autor de *Las personas del verbo*, que, aunque se mostraba partidario del poeta como hijo del vecino, defendía la poesía

²⁴⁷ Por supuesto, no basta con decir “visión romántica”, ya que, como hemos visto, no es lo mismo el romanticismo de Keats, del Wordsworth o de Coleridge; en este sentido señalaba Jiménez Heffernan en la “Introducción” a *La poesía de la experiencia* de Langbaum: “Entender el movimiento romántico, en su vasta generalidad, como una única y consistente teoría del conocimiento resulta, a todas luces, problemático, irresponsable, quimérico.” (Jiménez Heffernan, 1996:21).

²⁴⁸ La misma idea es enunciada en “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”: “Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son sagrados cuando te devuelven una imagen completa e inteligible de ti mismo” (Gil de Biedma, 1994:221).

como “empresa privada de salvación personal”. Cernuda sigue así, explica Gil de Biedma al final de su ensayo, el exergo de Rimbaud “*Car je est un autre*”²⁴⁹ y aspira a la unificación del “yo” con su doble, con el “otro”:

[...] en la realidad última, la identidad de Luis Cernuda se confundiría con esa razón fatal que se manifestaba en su existencia y era anterior a ella. *Car je est un autre*. Ese otro –su doble, su *daimon* o su demonio de la guarda, su persona poética- en el que durante años se contempló y en quien finalmente la muerte le ha cambiado. (*ibid.*, 353).

También recalca el poeta barcelonés en “La perfección y el gozo” otra impronta fundamental de Eliot común a Cernuda y a él mismo, la de los *Cuatro cuartetos*. En palabras de Gil de Biedma, él llega de alguna manera a Cernuda a través de Eliot –especialmente de esta obra que fascinaba a los dos-:

Pero cuando se habla de mi relación con Cernuda, la gente no lo suele decir, pero se está refiriendo siempre al Cernuda de la madurez.²⁵⁰

Influencia directa, directa, sólo hay en dos poemas concretos que yo reconozca: uno es el dedicado a su muerte²⁵¹, y, el otro, «Ribera de los alisos». Sé perfectamente lo que le debo a Guillén, lo que le debo a Eliot, lo que le debo a Auden. Me parece que la edad mía –tenía 30 años y mi poesía estaba bastante formada- hace difícil que la de Cernuda fuese una influencia muy profunda. Cuando la gente hace esa asociación me pongo un poco nervioso, pero en fin. Mi tesis personal es que hay, desde el punto de vista de la formación, una afinidad con él a través de los pasajes meditativos de los *Cuatro cuartetos* de Eliot, que, desde que los conocí, es lo que durante años estuve intentando imitar. Y Cernuda era también un fanático de ese libro. (Gil de Biedma, 2002:207-208).

Así lo declara Cernuda en la entrevista a Jaime Tello “Hablando con Luis Cernuda” (1945), en respuesta a su pregunta:

-¿Qué opina usted de los poetas ingleses de la actualidad?

-Creo que Eliot es sin duda el más grande de todos y uno de los grandes poetas del mundo. Especialmente su última obra, *Cuatro Cuartetos (Four Quartets)* es de una trascendencia extraordinaria y es en ella donde Eliot se ha logrado mejor desde el punto de

²⁴⁹ En la carta de Rimbaud a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871.

²⁵⁰ Otra vez cabe recordar la afirmación de Paz sobre la presencia de Eliot en la poesía de madurez de Cernuda.

²⁵¹ “Después de la noticia de su muerte”.

vista del lenguaje. ¡Qué lenguaje más rico! ¡Qué exactitud y qué precisión en el concepto! (Cernuda, 2002b:788).

Y, en el mismo año, le escribe a Nieves Mathews:

¿Por qué no te gusta Eliot? Yo temo dar apreciaciones sobre contemporáneos por diversas razones, egoístas y generosas, pero creo que probablemente es uno de los poetas hoy vivos que más posibilidades tienen de que mañana siga considerándose como poeta. Y es también, al mismo tiempo, crítico excelente. Creo que debes leerle sin dejarte seducir por él (aunque tiene muy poco de seductor), porque gana al releérsele, como casi todos los poetas verdaderos. (Cernuda, cit. por Martínez Nadal, 1983:122).

José Ángel Valente dedicó también varios ensayos a la figura de Cernuda. Su reivindicación del autor de *Desolación de la Quimera* subraya una y otra vez lo que, según Valente, es el mérito fundamental del poeta sevillano: ser uno de los pocos que siguen en España, junto con Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la línea meditativa de la poesía inglesa, la unión de poesía y pensamiento. Esta idea aparece en dos de los textos de Valente sobre Cernuda, como comprobaremos enseguida.

A *Las palabras de la tribu* pertenecen “Luis Cernuda y la poesía de la meditación” y “Luis Cernuda en su mito”. Veamos la articulación de las reflexiones del primer ensayo. Valente señala a Unamuno como precursor de Cernuda en la asimilación de la “poesía meditativa”, línea que interesa especialmente al poeta gallego:

La línea que Unamuno se propuso fue simplemente la de abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético. En ese esfuerzo, y creyendo aportar «algo nuevo a las letras españolas de hoy», se acerca a la obra y espíritu de Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Browning y a toda una zona poética que con acertada expresión [...] califica de «poesía meditativa».

Pues bien, precisamente en la capacidad de dar al verso español esa inflexión meditativa que para él pedía Unamuno reside una de las aportaciones capitales de Cernuda a nuestra tradición inmediata, y es éste el aspecto de su obra que aquí nos interesa. (Valente, 1971:128-129).

No es difícil darse cuenta de que Valente tiene presente a Eliot y su célebre juicio de “Los poetas metafísicos” a la hora de hacer estas afirmaciones. De hecho, el nombre de Eliot

aparece explícitamente en el ensayo: “La obra de los «metafísicos» -directamente y a través de su incorporación a la sensibilidad contemporánea: Hopkins, Eliot, etc. —es, en cambio, una de las más importantes zonas de contacto de Cernuda con lo que, según la designación unamuniana, venimos llamando poesía meditativa.” (*ibíd.*, 135). Cuando señala en Cernuda la “particular presencia del pensamiento-pasión”, el trasfondo en parte eliotiano del discurso de Valente (que en “Maquiavelo en San Casciano escribe “Habito con pasión el pensamiento”) queda bastante claro: “esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa es, a mi modo de ver, la característica central de la obra de madurez de Cernuda.” (*ibíd.*, 137). Y llegado a este punto el autor de *Las palabras de la tribu* señala la conexión de Cernuda con la tradición inglesa y vuelve a nombrar a Eliot:

Esto es lo que Cernuda recibe no ya de un poeta determinado, o ni siquiera de ese grupo de poetas del siglo XVII inglés que constituye lo que se ha llamado desde Johnson en adelante escuela metafísica, sino de su contacto con toda una tradición poética o género de poesía que existe gracias al ejercicio de ciertas potencias o virtudes que encontraron en los métodos de meditación de la Contrarreforma un amplio campo de rigurosa práctica. En ese momento el arte de la meditación y el arte poético se confunden. Pero en cualquier caso, los supuestos del arte poético siguen siendo esencialmente los mismo en todos los poetas alineados en la gran tradición de la poesía meditativa occidental: Blake, Wordsworth, Hopkins, E.Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke... (*ibidem*).

Pero esta relación de Cernuda con la tradición inglesa es —y Valente insiste en ello- a la vez un encuentro su propia literatura, con la poesía meditativa española, y especialmente con san Juan de la Cruz, referente importantísimo que Eliot y Valente comparten, como hemos visto:

Me parece evidente que el contacto de Cernuda con la tradición meditativa a través de la poesía inglesa resulta particularmente fecundo en la medida en que es, al propio tiempo, redescubrimiento o hallazgo contemporáneo de nuestra propia poesía meditativa, cuyas raíces no son probablemente distintas de las de los metafísicos. (*ibíd.*, 141-142).

Jordi Doce señala en *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea* la misma

idea de Cernuda de que sus lecturas inglesas habían supuesto un regreso o un redescubrimiento de elementos de la propia tradición. Así se explica su interés simultáneo por la poesía metafísica inglesa y aquellos poetas españoles que aparecen en sus escritos: Manrique, Garcilaso, San Juan de la Cruz o el por entonces anónimo autor de la «Epístola Moral a Fabio». (Doce, 2005:284).

Recordemos las palabras de Valente de “Una nota sobre las relaciones hispano-inglesas en el siglo XVII” y las afirmaciones tajantes de Julián Jiménez Heffernan²⁵²:

Los contemporáneos, en el sentido eliotiano, de Cernuda son Garcilaso y San Juan de la Cruz, en ese orden, y luego quizás Fray Luis, quizás Aldana, quizás Bécquer, y desde luego Darío y Juan Ramón, y por supuesto Salinas y Guillén y siempre Lorca. [...] Una cosa son los movimientos o posicionamientos estratégicos que ejecuta Cernuda en la consolidación de su teoría poética, en la construcción de su tradición personal y en el trazado de su genealogía de poetas precursores. Otra cosa son las presencias reales que- velis nolis- señorean inexpugnablemente en el espacio de sus versos. En el mejor Cernuda está siempre Garcilaso. (Jiménez Heffernan, 1998:292).

Cernuda va así hacia la tradición inglesa para acabar encontrándose con su propia tradición: “Reencontró en su propia tradición los elementos de la tradición europea y volvió a hacerlos suyos, nuestros” (Valente, 2004:121), escribe Valente en uno de los ensayos de *La experiencia abisal*²⁵³, “Poesía y exilio” (1993), después de volver a subrayar la idea que ya veíamos expuesta en “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”(1962) y que en el autor gallego es una constante: la aportación decisiva de Cernuda consiste, según Valente, en devolver la línea meditativa que el romanticismo español, al contrario que el inglés, no habría seguido. La poesía mística, Antonio Machado y Unamuno (también Juan Ramón Jiménez, si recordamos el ensayo arriba mencionado), constituirían los eslabones de la tradición

²⁵²Afirmaciones que constituyen una crítica (cfr. Jiménez Heffernan, 1998:292) de algunas palabras de Philip Silver en *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda* Según Silver (1995:116), Cernuda está mucho más cerca de Shakespeare, Donne y Marvell – Silver utiliza el término “contemporáneos”- que de sus compañeros de la generación del 27. El fragmento que Jiménez Heffernan cuestiona es el siguiente:

Para entender los poemas amorosos de Cernuda deben considerarse, no en el contexto de la poesía contemporánea – muchísimo menos la escrita por la generación española del 27- sino más bien sobre el telón de fondo de la poesía de amor platonizante del Renacimiento. Como una lectura de los poemas de amor de *La realidad y el deseo* pone de relieve, no son Salinas, Guillén ni Lorca los verdaderos contemporáneos de Cernuda, sino más bien Shakespeare en los Sonetos y «The Phoenix and the Turtle», Miguel Ángel en sus Sonetos, y los metafísicos ingleses, especialmente el John Donne de «A Valediction» y «The Extasie», y Marvell, cuya «Definition of Love» ha traducido Cernuda. (Silver, 1995:116).

²⁵³ Otro ensayo dedicado a Cernuda en *La experiencia abisal* es “Donde habite el olvido” (1993).

meditativa española que, para Valente, se interrumpe con el romanticismo y luego, según dejan entender sus palabras²⁵⁴, con los demás poetas de la generación del 27:

En un sostenido, indispensable arrastre, la obra de Luis Cernuda incorpora a la tradición lírica española muchos elementos esenciales que nuestro precario romanticismo había ignorado. No fue su generación –respecto de la cual marcó una neta disidencia- particularmente propicia al pensamiento, como lo habían sido antes Machado o Unamuno. Él, sí. De ahí que pudiera su poesía incorporar a los grandes visionarios de la modernidad europea: a Coleridge, a Hölderlin, a Leopardi. (*ibíd.*, 120).

En su lectura de Cernuda, Valente apunta, como Gil de Biedma, hacia la importancia de la tradición inglesa y, también al igual que el poeta barcelonés, hace una crítica al romanticismo español (aunque llegados a este punto hay que matizar y tener cuidado con las generalizaciones, ya que hemos visto que el autor de *El pie de la letra* apreciaba mucho a Espronceda). Donde las lecturas de Cernuda que llevan a cabo Valente y Gil de Biedma se separan es justo en lo que atañe la concepción de cada uno del poeta y de la poesía. Mientras Gil de Biedma apunta la dimensión sacral de la idea cernudiana del poeta, considerado “Hijo de Dios” (idea de la que el poeta barcelonés se separa, aunque reivindica la relación de la poesía con lo sagrado), Valente insiste en la recuperación de la unión entre poesía y pensamiento que llevaría a cabo Cernuda después de la escisión romántica –del romanticismo español- y la de su propia generación. No es difícil conectar esta lectura con las críticas de Valente a gran parte de la poesía contemporánea, que él consideraba desvinculada del pensamiento. Cito a modo de ejemplo un fragmento de “A propósito de poética”, donde aparece de nuevo el nombre de Cernuda:

El efecto, el pensar poético o de lo poético ha sido –y me refiero ahora a lo muy contemporáneo- particularmente precario en latitudes nuestras. A ese propósito, dos figuras destacarían de inmediato, con calidad de excepción, en nuestra tradición próxima: Unamuno y Cernuda (por supuesto, la relación entre poesía y pensamiento se produce también de manera significativa en Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez, sobre todo en éste a partir de 1936). (*ibíd.*, 189-190).

²⁵⁴ Palabras con las que estoy en desacuerdo, ya que creo que resulta un tanto problemático el uso del término “pensamiento” en estas argumentaciones de Valente: ¿es que no hay “pensamiento” en Lorca, Guillén, Salinas o Aleixandre, por ejemplo? En este sentido, voy a recurrir a la afirmación de Gil de Biedma de “«Cántico»: el mundo y la poesía de Jorge Guillén”: “en toda poesía hay una apreciable cantidad de pensamiento –la poesía es antes que nada actividad intelectual” (Gil de Biedma, 1994:87).

Estas críticas se extienden, de nuevo, a la generación del 27: “La llamada Generación del 27, que, como todas las generaciones, tiene más existencia antológica que ontológica, ha dado lugar –por la pobreza de su reflexión sobre lo poético- a una manifiesta falta de permeabilidad respecto de la evolución de la teoría crítica peninsular.” (*ibíd.*, 191).

Valente nombra pues a Cernuda también para legitimar una tradición en la que quiere inscribirse (y deslegitimar otra). Ahora bien, lo que en este trabajo interesa especialmente de su lectura de Cernuda (al margen de las polémicas que las palabras de Valente han suscitado) es la utilización de una idea cuyo trasfondo es, al menos en parte, eliotiano. En este sentido, creo que se pueden aplicar al autor de *Las palabras de la tribu* las palabras que Jiménez Heffernan enuncia a propósito del ensayo “Tres poetas metafísicos” de Cernuda: “La insistencia de Cernuda en el feliz matrimonio entre pensamiento y expresión es un síntoma inequívoco de que se apoya en el discurso crítico de Eliot.” (Jiménez Heffernan, 1998:298)

CAPÍTULO 3.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA EMOCIÓN POÉTICA

3.1. “Donde cada palabra esté en su casa”: el poema como simulacro y elaboración de conocimiento.

Recordemos las reflexiones de “Tradition and the Individual Talent” acerca del sentido histórico que debe poseer el poeta. Íntimamente vinculado a la conciencia del pasado, de la necesidad de insertarse en una tradición, está el proceso de “despersonalización” y aquí Eliot formula la famosa teoría de la impersonalidad: “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.” (Eliot, 1999:17). El autor de *Selected Essays* utiliza para ejemplificar el proceso de depersonalización la analogía del catalizador: si una partícula de platino se introduce en una cámara que contiene oxígeno y dióxido de azufre, estos gases, mezclados en la presencia del platino, producen ácido sulfuroso. Sin embargo, ni el ácido resultante acusará huellas de platino, ni el platino quedará afectado. La mente del poeta sería así la partícula de platino; según Eliot, cuanto mayor es la capacidad de autodesdoblamiento entre el hombre que sufre y el escritor que crea, más perfecto es el artista:

The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material. (*ibid.*,18).

Los elementos que entran en el “catalizador” son las emociones y los sentimientos (cfr. *ibidem*) con las que el poeta trabaja, haciéndolos entrar en combinaciones inesperadas; en este sentido la mente del poeta funciona como un receptáculo que almacena “numberless feelings,

phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.” (*ibid.*, 19). Recordemos los versos de “Burnt Norton”: “In the general mess of imprecision of feeling,²⁵⁵/ Undisciplined squads of emotion.” Esta “imprecision” y estas “indisciplinadas escuadras de emoción” han sido construidas. No importa, explica Eliot, la intensidad de la emoción real, sino “the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place” (*ibidem*). El vocabulario usado es sintomático: se trata de “trasmutar” la emoción y realizar una “fusión de elementos” (cfr. Eliot, 2004:233). La relación entre emociones y sentimientos vividos y emociones y sentimientos elaborados en el poema no tiene por supuesto un carácter especular. De ahí la teoría de la impersonalidad:

[...] the poet has, not a ‘personality’ to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality. (Eliot, 1999:19-20).

Las emociones con las que se trabaja son el resultado de una elaboración y no la “expresión” espontánea del “yo”, como había proclamado el discurso romántico²⁵⁶ de Wordsworth. Desde esta óptica, no se trata ni de trasladar al poema las emociones personales ni de inventar otras nuevas, sino de organizarlas como materia poética, de construirlas dentro del poema. Y, naturalmente, es a partir de la tradición de dónde se nutre el proceso de elaboración de la emoción poética. En este sentido, no se trata de “expresar” las emociones personales (uno de los prejuicios más arraigados acerca de la poesía) ni de intentar buscar nuevas emociones, sino de construir la emoción dentro del poema y extraer de esta emoción elaborada sentimientos “que no se hallan de ningún modo en las emociones en sí”:

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting: His particular emotions may be simple, or cruder, or flat. The emotion in his poetry will be a very complex thing, but not with the

²⁵⁵ Citado por Gil de Biedma en “«Cántico»: el mundo y la poesía de Jorge Guillén” (cfr. Gil de Biedma, 1994:88).

²⁵⁶ Aunque hay que matizar con mucha atención al respecto, ya que la “capacidad negativa” de Keats por ejemplo está en las antípodas de la visión de la poesía como “spontaneous overflow of powerful feelings” de Wordsworth. Por otro lado, como vemos, el propio Wordsworth matiza su definición, al añadir inmediatamente después que la poesía “takes its origin from emotion recollected in tranquility”.

complexity of the emotions of people who have very complex or unusual emotions in life. One error, in fact, of eccentricity on poetry is to seek for new human emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. (*ibid.*, 20-21).

A continuación, Eliot hace una crítica de la conocida afirmación de Wordsworth, formulada en el “Prefacio” de la cuarta edición de las *Baladas Líricas*: “poetry [...] takes its origin from emotion recollected in tranquility.” (Wordsworth, cit. por Corugedo y Chamosa, 1990:38). Para el autor de “Tradición y talento individual” esta definición tiene un componente pasivo que no toma en consideración el elemento activo, consciente de la creación; no se trata, según Eliot, ni de una emoción originaria, ni de su “rememoración”, ni de un proceso de espera tranquila para hacer revivir esta emoción personal, sino de una “concentración” en la que se elabora una nueva emoción, se contruye la emoción dentro del poema. No se trata, en la visión del autor angloamericano, de recuperar una emoción preexistente, sino de llevar a cabo un proceso de elaboración poética de la emoción a través del trabajo con todo tipo de “experiencias”²⁵⁷:

Consequently, we must believe that ‘emotion recollected in tranquility’ is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distorsion of meaning, tranquility. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not ‘recollected’ and they finally unite in an atmosphere which is ‘tranquil’ only in that is a passive attending upon the event. (Eliot, 1999:21).

Desde la perspectiva eliotiana, el mal poeta es el poeta “personal”, es decir, el que intenta llevar sin más sus emociones y sus sentimientos a la poesía sin contar con el mecanismo de elaboración; su tarea consiste, por el contrario, en huír de un exceso de

²⁵⁷ En el ya mencionado *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea* (libro que dedica numerosas reflexiones a Eliot y Langbaum), Jordi Doce comenta a propósito de la afirmación de Wordsworth:

La emoción, pues, se ubica en el marco de un proceso cognitivo. Y este proceso toma la forma de una experiencia construida por y desde el poema, gracias a la cual el poeta extrae una emoción y trata de probar la intuición que le llevó a la página y, por ende, a reconstruir esa experiencia. La experiencia es así una ficción que sirve para probar o validar su intuición primera. (Doce, 2005:98).

emoción y trabajar conscientemente para construir la emoción dentro del poema. Si recordamos el ensayo “The Perfect Critic”, donde Eliot denuncia “the pernicious effect of emotion” (Eliot, 1976:13), no sólo el poeta debe evitar dejarse envolver por un exceso de emoción propia a la hora de trabajar, sino también el crítico: “a literary critic should have no emotions except those immediately provoked by a work of art –and these (as I have already hinted) are, when valid, perhaps not to be called emotions at all.” (*ibidem*). La conclusión de “Tradición y talento individual” es rotunda: “Poetry is not a turning loose of emotions, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality” (*ibidem*), pero el matiz que introduce enseguida también: “But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.” (*ibidem*).

Como escribe Stephen Coote, “Eliot is pre-eminently not the poet of the spontaneous²⁵⁸, the ‘gut reaction’. He is not the individual cornering you with a tale of his own woes. The medium of his poetry is tradition and the past.” (Coote, 1985:93). La dicotomía entre “sincere emotion” y “*significant* emotion” es clave en este sentido. La emoción “impersonal” o “significativa” (por oposición a la “emoción sincera”), que se construye dentro del poema, es el resultado del aprendizaje y de la asimilación de la tradición, dentro de la cual el poeta debe tener la conciencia de ser un eslabón:

There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living. (Eliot, 1999:22).

El análisis de la emoción se retoma en varios ensayos. Así, en “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, Eliot subraya que la emoción poética debe ser precisa y, anticipando la tesis de “The Metaphysical Poets”, afirma: “To express precise emotion requires as great intellectual power as to express precise thought.” (*ibid.*, 135). La inseparabilidad entre emoción y pensamiento se reitera enseguida: “for every precise emotion tends towards intellectual formulation.” (*ibidem*).

²⁵⁸ Huelga decir que ningún poeta escribe desde la pura “espontaneidad” a espaldas de la tradición.

En “Los poetas metafísicos” vuelve Eliot a sus reflexiones sobre la mente del poeta, que se diferencia del que no lo es por su capacidad de retener, organizar y combinar experiencias que en algún momento desembocarán en la construcción de la emoción dentro de un poema; aquí es donde se aduce el ejemplo por lo menos insólito del hombre que no es poeta y que por ende no relaciona su enamoramiento y su lectura de Espinosa:

When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes. (*ibíd.*, 287).

En cuanto a la teoría de la impersonalidad, en “William Blake” avanza: “You cannot create a very large poem without introducing a more impersonal point of view, or splitting it up into various personalities.” (*ibíd.*, 321) y en “Yeats” la matiza, diferenciando entre “two forms of personality: that which is natural to the mere skilful craftsman, and that which is more and more achieved by the maturing artist.” (Eliot, 1957:255).

Una de sus más conocidas formulaciones, la del “correlato objetivo” –retomada en “Dante” (1929) como “the objective ‘poetic emotion’” (Eliot, 1999:238)-, se refiere precisamente a la construcción de la emoción poética. Francisco Díaz de Castro, al señalar la profunda huella del poeta angloamericano en el pensamiento crítico de Biedma, afirma “que debería hablarse de apropiación de unos valores, de asunción y verdadera identificación de los valores literarios que propugnaba Eliot” y que “tal vez el más directo y evidente de los préstamos sea el del concepto eliotiano de «correlato objetivo»” (Díaz de Castro, 1996:67).

Volvamos a las palabras de “Hamlet”:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Eliot, 1999:145).

En su ensayo “«Cántico»: el mundo y la poesía de Jorge Guillén”, Gil de Biedma –cuyas ideas sobre el carácter de construcción de la emoción poética deben mucho a Eliot– retoma la definición, ampliando el concepto de “correlato objetivo” a la actividad previa de la

escritura, es decir, al inicio de la disposición de trabajar con materiales que desembocarán en la construcción del poema:

«En arte -escribió Eliot hace bastantes años, en un ensayo famoso- el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un “correlato objetivo”, esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada.» Eliot podría haber añadido que, en el poeta por vocación y oficio, no sólo la expresión de la emoción depende del hallazgo de un correlato objetivo, sino también, y muy a menudo, el que se ponga a intentar expresarla; es decir, que es el previo descubrimiento de ese correlato quien pone en marcha el mecanismo de la actividad poética consciente. (Gil de Biedma, 1994:147).

En palabras de María Ángeles Grande Rosales, el correlato objetivo se define como “*equivalente* de la emoción del autor. Dicho de otra forma, de la lograda objetivación de la emoción en la obra de arte o la formulación de la misma como sensación. Por eso, dice Biedma, crear un poema significa reformular objetivamente la emoción.” (Grande Rosales, 1996:354)

En el “Prólogo” a *Función de la poesía y función de la crítica* Gil de Biedma se refiere a la misma definición de Wordsworth que Eliot criticaba en “Tradition and the Individual Talent”. El poeta barcelonés traduce las palabras del autor de “Preludio” y añade a su vez una pregunta que asimismo se puede considerar una crítica a la formulación wordsworthiana. Cabe fijarse además en que llama al poeta romántico “el primer teórico de la comunicación”:

Wordsworth, que fue el primer teórico de la comunicación, se daba perfecta cuenta del carácter especialísimo de las emociones originadoras de poemas: “La poesía nace de la emoción recordada en tranquilidad... La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece poco a poco y una emoción *emparentada* con la que era antes objeto de contemplación se produce de modo gradual y llega a existir verdaderamente en la mente.” El análisis de Wordsworth [...] hace hincapié en que, para el poeta, lo decisivo es la contemplación de la emoción, no la experiencia de ella; pero nos deja una duda: ¿en qué momento se puede decir que esa nueva emoción –la poética- existe verdaderamente? (Gil de Biedma, 1968:16-17).

Gil de Biedma utiliza las palabras de Wordsworth y Eliot para posicionarse en contra de la idea, defendida por Carlos Bousoño, de la poesía como comunicación:

La referencia a la personalidad del poeta (vista al modo romántico) es, con todo, la más frecuente hoy día.²⁵⁹ Pero aunque el poeta a menudo opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, esta experiencia no es el fundamento de su eficacia poética: el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas. (*ibid.*, 18).

En “«Función de la poesía y función de la crítica», por T.S.Eliot” (una versión ligeramente modificada del “Prólogo” de 1955), que abre *El pie de la letra*, el poeta barcelonés retoma y matiza estas reflexiones, avanzando una conclusión fundamental a partir de la definición de Wordsworth: “para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella.” (Gil de Biedma, 1994:25):

Wordsworth, que fue uno de los primeros en adelantar la idea de que la poesía es comunicación, hilaba en este punto bastante más delgado [que Tolstoi]²⁶⁰: «la poesía nace de la emoción revivida en tranquilidad... La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece poco a poco y una emoción emparentada con la que era antes objeto de contemplación, se produce en modo gradual y llega verdaderamente a existir en la mente». Acaso no hubieran estado de más unas cuantas precisiones acerca de esa nueva emoción que de modo gradual llega verdaderamente a existir en la mente [...]; pero hay algo que queda muy claro: que para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella. (*ibid.*, 24-25).

Enseguida vuelve a criticar la postura de la poesía como comunicación, refiriéndose esta vez a la “voz que habla en el poema”, demasiado a menudo confundida con la voz del propio poeta:

²⁵⁹ Se pueden citar al respecto las palabras de Antonio Sánchez Trigueros: “El artista y escritor románticos y orgánicos estaban convencidos de que su obra *artística* o *literaria* era la expresión libre del reencuentro del hombre consigo mismo;[...]” (Sánchez Trigueros, 1999:476).

²⁶⁰ Antes se había referido a la definición del arte de Tolstoi: “Evocar un sentimiento que uno ha experimentado y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento.” (cit.por Gil de Biedma, 1994:24).

Hoy [...] la referencia al autor, a la subjetividad del autor vista al modo romántico, es la más abrumadoramente frecuente. Desde esa perspectiva, el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema –tras un proceso de abstracción más o menos acabado- en tanto que contempladas, no en tanto que vividas. (Gil de Biedma, 1994: 25).

Por supuesto, esta concepción heredada en parte de Eliot se emparenta con la consideración biedmiana del carácter ficticio del poema (una constante repetidamente señalada por sus críticos): la emoción que construye el poema sería un simulacro, el objeto-poema un artefacto y el “yo” desplegado en los versos un personaje poético. Se trata de cuestiones fundamentales para el andamiaje teórico y poético de Eliot y Gil de Biedma, ya que sólo desde una visión del poema como simulacro se puede considerar la emoción como construcción o verdad poética (es decir, resultado de la escritura y la lectura). La emoción que un poema erige en su propia articulación y provoca en el lector se ve así como consecuencia de un trabajo de elaboración de un “material” (término de Eliot que luego veremos en Valente). El autor de *Las personas del verbo* cita también en su “Prólogo” y en el ensayo incluido en *El pie de la letra* una frase eliotiana clave para la construcción de la emoción poética: “Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético.” (Eliot, 1968:137).

Otro texto fundamental de Gil de Biedma para la cuestión que nos ocupa es “Emoción y conciencia en Baudelaire”, donde el poeta barcelonés formula un criterio básico que debe operar desde su perspectiva en poesía, la objetivación de la emoción en el poema. Ya hemos citado sus palabras en el apartado dedicado al lugar del autor de *Mon coeur mis a nu* en la tradición compartida por Eliot y su discípulo Gil de Biedma. Sin embargo, considero pertinente volver a ellas ahora, en el contexto de la reflexión sobre la elaboración de la emoción poética:

[...] el poeta, efectivamente, se realiza en sus poemas. Y no sólo porque los datos intuitivos, lo mismo que los datos instrumentales –lengua, procedimiento, convención, etc. con que cuenta para realizar aquéllos, vienen condicionados por su histórica y particular persona, sino también porque la estructura de un poema no es otra cosa que la objetivación del proceso de superación del conflicto originariamente planteado entre esos dos órdenes de datos. La persona que es el

poeta se realiza en la práctica creadora, y ésta queda objetivada en la estructura poética. (Gil de Biedma, 1994:58-59).

Para el poeta catalán, el intervalo entre la emoción experimentada y la conciencia de su valor como material poético es en el caso de Baudelaire muy breve (cfr. *ibíd.*, 52). La tensión entre metro y sintaxis desemboca, explica Gil de Biedma, en la articulación entre emoción y conciencia. La conciencia sería así una especie de laboratorio de la emoción, que busca objetivarla bajo la forma del poema:

Así que la antinomia metro-sintaxis se nos resuelve en otra, ya familiar: emoción y conciencia. El lúcido, el implacable Baudelaire es un gran poeta porque su conciencia persigue a su emoción y porque jamás llega a agarrotarla, a hacer presa definitiva en ella; va, eso sí, constantemente a sus alcances, mordiéndole los talones, hostigándola y forzándola a dar mil quiebros y recortes. En sus poemas, esa encarnizada persecución y forcejeo de la emoción pugnando por escapar se traducen en la alternativa coincidencia y divergencia entre metro y sintaxis, en los súbitos sesgos del discurso poético, en los inesperados saltos de uno a otro polo afectivo. [...] Por virtud de la incesante dialéctica entre metro y sintaxis, entre ritmo y melodía, Baudelaire ha logrado objetivar en estructura poética su propia inestabilidad emocional. (*ibíd.*, 59).

La equivalencia entre conciencia y laboratorio de la emoción, que podemos deducir de las palabras de Gil de Biedma, conduce a la concepción del poema como simulacro, como emoción construida, elaborada. En “Como en sí mismo, al fin” leemos: “Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad –lo que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza-, sino en el simulacro de una experiencia real.”(*ibíd.*, 349). Y llegado a este punto el autor de *El pie de la letra* retoma la reflexión expuesta en “«Cántico»: el mundo y la experiencia en Jorge Guillén”, reflexión que también presenta una impronta de Eliot²⁶¹: “Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo.” (*ibídem*).

²⁶¹ En “«Cántico»” Gil de Biedma define el poema como “representación literaria de una realidad” (Gil de Biedma, 1994:145) y afirma que, debido a ello, “en todo poema pasa algo” (*ibídem*). Unas páginas después insiste en esta idea: “Todo poema pasa en cierto lugar y en un cierto momento, y por lo tanto en todo poema pasa algo; el discurso poético arranca de una composición de lugar y responde a una situación de hecho, sea ésta real o imaginaria.” (Gil de Biedma, 1994:156). En “Yemas de San Leandro” alude a Eliot para explicar su concepción: “Decía T.S.Eliot que un lugar se hace real no describiéndolo, sino porque sucede algo en él.” (Gil de Biedma, 1994:267).

El poema es así “representación” y no “imitación” y, dado que la emoción se contruye dentro de él, un simulacro. Todas estas ideas, de filiación eliotiana, constantes en el poeta barcelonés y reiteradas con frecuencia, se encuentran en la entrevista “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”:

El arte sólo es un simulacro de lo real. Un poema moderno no es, por el contrario, una imitación de la realidad. Se trata de dar al poema una realidad objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo. Yo creo que incluso cuando el poeta pretende hablar en tanto que él mismo, está hablando de sí según se imagina, no según es. La voz que habla en el poema no tiene otra realidad que la que pueda tener la de un personaje de una novela, aunque se parezca mucho, mucho a la del propio poeta. (Gil de Biedma, 2002:90).

La reflexión sobre el carácter de elaboración de la emoción poética se emparenta evidentemente con la distinción, ya considerada, entre personaje imaginario y personaje imaginado y sobre todo con la definición biedmiana de la poesía como “forma de inventar una realidad” (Gil de Biedma, 1994:60). En este sentido, Eliot y el autor de *Las personas del verbo* comparten la concepción, deudora de Poe, de la escritura como laboratorio de la emoción, una concepción que valora la conciencia y el oficio, el *craft*, del poeta, y en la que se integra -con muchos matices- el primer Valente, el de *Las palabras de la tribu*. El autor gallego defenderá después una visión sacralizada de la poesía, alejada como veremos de cualquier “hacer” o actividad consciente. Esta visión se encuentra ya en “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht”, donde se define “la actividad poética como revelación de lo encubierto” (Valente, 2002:36), es decir de algo que hay que descubrir. No obstante, en “Conocimiento y comunicación” o “La hermenéutica y la cortedad del decir” todavía la construcción de la emoción poética es un núcleo importante de significación, de clara filiación eliotiana (explícita en este último ensayo).

Veamos las reflexiones de “Conocimiento y comunicación”, el texto que abre *Las palabras de la tribu*:

“En el momento de la creación poética lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de

experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento. (Valente, 1971:6).

Y, a continuación, añade:

Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. El material sobre el cual el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación. [...]

Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo nuevo poema es un conocimiento «haciéndose». (*ibid.*, 7).

El uso del término “material” es sintomático e indica su más que probable relación con Eliot. Que el conocimiento se configure en la escritura, en “el objeto del poema” (articulación, como mencionaba antes en el trabajo, fundamental en Valente y varias veces reiterada) significa que la emoción es por consiguiente el resultado de una construcción, y no algo previo al poema, según subraya el propio poeta. Xelo Candel apunta que, según el autor de *Las palabras de la tribu*, “todo poema no es más que un conocimiento «haciéndose» en el propio espacio textual, con lo cual el conocimiento como método de indagación se produce a través del poema” (Candel, 1996:556). En el mismo ensayo, el poeta se plantea el problema de la emoción en los siguientes términos: “En esta alteración, el problema no es reemplazar una emoción por otra, sino descubrir lo que la emoción es. La emoción permanece inalterada, pero en espera de ser identificada, como un número de teléfono que uno no puede recordar” (Valente, 1971:7).

El autor gallego vuelve en “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht” a su formulación del “objeto del poema” y ofrece su definición: “El sector de la realidad encubierta que viene a encontrar manifestación en el poema constituye lo que en otra ocasión he llamado objeto del poema. El objeto del poema impone a la palabra capaz de alojarlo su condición y su ley” (*ibid.*, 27). Para Valente, la emoción viene a ser consecuencia de una experiencia susceptible de ser conocida sólo en el poema y así escribe en “Conocimiento y comunicación”:

El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. De ahí que se pudiese formular con respecto a la poesía lo que cabría llamar *ley de necesidad*: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él. Por eso el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él. (*ibid.*, 8-9).

En un ensayo incluido también en *Las palabras de la tribu*, “La hermenéutica y la cortedad del decir”, Valente comenta dos versos de Eliot, paradigmáticos para las cuestiones aquí analizadas:

En el tercero de sus *Cuartetos*, «The Dry Salvages», Eliot apunta en dos versos lo que podría ser en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético:

*We had the experience but missed the meaning.
And approach to the meaning restores the experience.*
[Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido,
y acercarse al sentido restaura la experiencia.]

Para Eliot, esa experiencia restaurada en el sentido no es de una sola vida, sino la de muchas generaciones. Porque el sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que, en suma, la palabra poética es por naturaleza depositaria. El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen.“ (*ibid.*, 60).

Desde esta perspectiva, “acercarse al sentido” para reconstruir la experiencia supone la unificación de la sensibilidad y el pensamiento, lo que Eliot llamaba en “Swinburne as a Critic” “a quality of sensuous thought” (Eliot, 1976:23). Según Grande Rosales, “otra noción eliotiana que arraiga fuertemente en Biedma es la de *disociación de la sensibilidad*.”(Grande Rosales, 1996:335), que se formula, como hemos visto, en el célebre ensayo “The Metaphysical Poets”. Recordemos brevemente (puesto que la cuestión ya ha sido tratada en la

tesis) que para el autor angloamericano en los poetas metafísicos del XVII (sobre todo en John Donne) pensamiento y sentimiento son inseparables; esta indisolubilidad constituye justamente uno de los criterios de canonización digamos de Eliot, que elogia su “essential quality of transmuting ideas into sensations, of transforming an observations into a state of mind.” (Eliot, 1999:290).

Las propuestas de Valente y Gil de Biedma son muy distintas: en Gil de Biedma, el personaje poético es la exhibición de un artificio, exhibición relacionada por supuesto con sus reflexiones acerca del carácter ficticio del poema, considerado como un simulacro; Valente, al contrario, sacraliza la función del poeta y defiende “la actividad poética como revelación de lo encubierto” (Valente, 1971:24). Sin embargo, los dos comparten -y presentan en este sentido huellas eliotianas-, la concepción de la emoción poética en tanto que resultado del trabajo de elaboración del poema. Y los dos siguen la espléndida meditación de “Little Gidding” sobre la fragilidad de la palabra poética – que ha de ser “precisa”–, su capacidad de articular la emoción como experiencia del poema y su necesaria conciencia de la tradición. El poema y la tradición funcionan en este sentido como “casas” de la palabra, espacios habitables y constructores de emoción:

And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.²⁶²

²⁶² “Y cada expresión/ y frase que sea correcta (donde cada palabra esté en su casa,/ ocupando su lugar para apoyar a las demás,/ la palabra ni desconfiada ni ostentosa,/ un fácil comercio de lo viejo y lo nuevo, / la palabra corriente, exacta sin vulgaridad, / la palabra formal, precisa pero no pedante, /el conjunto completo bailando juntos)/ toda expresión y toda frase es un fin y un comienzo, /todo poema es un epitafio.”

3.2. Entre las anémonas marinas y los “pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados”

Hay en *Función de la poesía y función de la crítica* dos fragmentos de una belleza asombrosa que tienen que ver con la construcción de la emoción poética, más precisamente con el proceso, siempre complejo e inesperado, de almacenamiento de imágenes, sensaciones, experiencias, que a menudo se produce desde la infancia y aguarda muchos años antes de que el poeta comience la organización de todo este material, la organización de su sensibilidad. Me parece que uno de estos fragmentos apunta las anémonas marinas como “correlatos objetivos” latentes. Explica Eliot “que la sensibilidad de todo poeta realiza al leer [...] una selección peculiar e inconsciente de los materiales –una imagen, una frase o una palabra –que acaso empleará más tarde. Y esta actividad de selección se manifiesta probablemente en todos los instantes de su vida sensitiva [...]” (Eliot, 1968:91). Y llegado a este punto construye la imagen bellísima del niño que mira por primera vez con asombro, por debajo de la superficie del agua, las anémonas marinas:

[Y esta actividad de selección] [...] se manifiesta en el niño de diez años, en el chiquillo que atisba en el agua de mar de un charco rocoso y contempla por primera vez una anémona marina: esta simple experiencia (no tan simple para un niño excepcional) puede yacer dormida durante veinte años y luego reaparecer transmutada en algún contexto poético de gran intensidad. (*ibíd.*, 91-92).

Este niño es el propio Eliot, que en “Las Dry Salvages” (como apunta también Gil de Biedma, que se sabía los *Cuartetos* de memoria, en una nota a pie de página) escribe:

The sea is the land's edge also,[...]
[...]
The pools where it offers to our curiosity
The more delicate algae and sea anemone.²⁶³

Cabe aludir ahora a las reflexiones que el traductor de *Función de la poesía y función de la crítica* hace en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” (1959); siguiendo los

²⁶³ “El mar es también.../ los charcos en donde ofrece a nuestra curiosidad /las algas más delicadas y las anémonas marinas.”

presupuestos de su maestro y de Baudelaire, Gil de Biedma defiende que el poeta debería tener una sensibilidad unificada:

Le génie- decía Baudelaire- *c'est l'enfance retrouvée à volonté*. Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad. (Gil de Biedma, 1994:48).

En el mismo ensayo, Gil de Biedma matiza que “la afinidad entre el niño y el poeta viene modificada por una diferencia fundamental, acaso implícita en la segunda parte de la afirmación baudeleriana: en poesía, la sensibilidad continua es actuada a través de una moderna mentalidad de adulto” (*ibid.*, 50) y afirma a modo de conclusión:

De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración. (*ibidem*).

Volvamos a *Función de la poesía y función de la crítica* y al otro fragmento extraordinario acerca del almacenamiento de imágenes en la sensibilidad del poeta: la resurrección de los recuerdos se produce de modo aleatorio e inesperado y entra en el laboratorio de la construcción de la emoción poética. El instante brillante se rescata y se reinventa, se elabora como emoción dentro del poema:

Y, por supuesto, no más que una parte de las imágenes de un poeta proceden de sus lecturas; proceden de su entera vida sensitiva desde la más temprana niñez. ¿Por qué, de todo lo oído, contemplado y sentido, a lo largo de una vida, nos vuelven más a menudo que otras ciertas imágenes cargadas de emoción? El canto de un pájaro, el salto de un pez, en un cierto instante y lugar, el aroma de una flor, una anciana en un camino de montaña alemán; seis rufianes que juegan a los naipes, vistos a través de una ventana abierta, de noche, en una pequeña estación francesa de enlace ferroviario donde había un molino: tales recuerdos acaso posean un valor simbólico pero no podemos decir cuál: representan profundidades de nuestro sentimiento que nosotros no podemos atisbar. Lo mismo podríamos preguntarnos por qué,

cuando intentamos recordar visualmente algún período de nuestro pasado, no hallamos en la memoria sino unas pocas y escuetas instantáneas arbitrariamente escogidas, pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados. (Eliot, 1968: 156-157).

Nos encontramos en “Ribera de los alisos” una particular reescritura de este bellissimo fragmento:

Y sin embargo, son estas imágenes
-una noche a caballo, el nacimiento
terriblemente impuro de la luna,
o la visión del río apareciéndose
hace ya muchos años, en un mes de setiembre,
la exaltación y el miedo de estar solo
cuando va a atardecer-,
antes que otras ningunas,
las que vuelven y tienen un sentido
que no sé bien cuál es.

La intensidad
de un fogonazo, puede que solamente,
y también una antigua inclinación humana
por confundir belleza y significación.

Regresemos a las preguntas de Eliot:

¿Por qué, de todo lo oído, contemplado y sentido, a lo largo de una vida, nos vuelven más a menudo que otras ciertas imágenes cargadas de emoción? [...] Lo mismo podríamos preguntarnos por qué, cuando intentamos recordar visualmente algún período de nuestro pasado, no hallamos en la memoria sino unas pocas y escuetas instantáneas arbitrariamente escogidas, pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados. (Eliot, 1968: 156-157).

La respuesta la hallamos en Gil de Biedma y en “Burnt Norton”: los “pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados” constituyen el almacén de lo sagrado personal, la recuperación del jardín de las rosas y de la superficie centellenate de luz, de la epifanía, mediante “el canto de un pájaro”: “Go, said the bird”. Estos recuerdos –“que sirven nada más para morir conmigo”, dirá el autor de *Poemas póstumos* ya transformado en “Príncipe de Aquitania”- no sólo rescatan el instante brillante (el instante de la epifanía, del

milagro, del descubrimiento de las anémonas marinas y de las risas de los niños) intentando encauzarlo en la invocación desesperada “Quick now, here, now, always-/ Ridiculous the waste sad time/ Stretching before and after.”, sino que lo reinventan, lo articulan como emoción poética. Y hay algo más: entre el niño que mira por primera vez una anémona marina y los “pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados” está el paso del tiempo, se escribe el tiempo como historia y como depositario de instantes luminosos.

CAPÍTULO 4.

LA MEDITACIÓN SOBRE EL TIEMPO Y LA SUBJETIVIDAD,

UNA CONSTELACIÓN COMÚN DE SENTIDO EN
JAIME GIL DE BIEDMA Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE.

El “tiempo”, junto con la indagación en la propia subjetividad, constituyen para Jaime Gil de Biedma “el centro de mis poemas: el paso del tiempo y yo.” (Gil de Biedma, 2002:50). Asimismo, en la ya aludida entrevista con Federico Campbell, Gil de Biedma contestaba a la pregunta “-¿Sería muy arbitrario concluir que el paso del tiempo es uno de los temas más obsesivos en su poesía?”, declarando: “En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo.” (Gil de Biedma, 1971:249).

Recogiendo las afirmaciones de nuestro autor, Gonzalo Corona Marzol apunta que

El mismo Jaime Gil de Biedma dijo que sólo había dos temas en su poesía: el *tiempo* y él mismo, y así es efectivamente. «Yo» en el *tiempo* es la materia sobre la que Jaime Gil poetiza: la formación y evolución del personaje poético en el tiempo hasta la definitiva integración de todos los conflictos es el centro donde convergen todos los temas. (Corona Marzol, 1991:40).

Desde esta perspectiva, el “yo” se concibe como marcado a la vez por la historia (y la mitología) íntima y por el tiempo colectivo. De todas formas, por lo que a Gil de Biedma se refiera, la persistencia en la meditación sobre el paso del tiempo es una constante repetidamente señalada por sus estudiosos.

Así, Shirley Mangini González, en su artículo “El tiempo y el personaje poético en la obra de Jaime Gil de Biedma” habla del “tiempo como experiencia y como factor del cambio

del personaje poético” (Mangini González, 1976:27). La misma estudiosa, en su libro *Jaime Gil de Biedma*, afirma:

Uno de los temas que Jaime Gil de Biedma trata con más insistencia es el del paso del tiempo. Una gran tradición lírica universal da prestigio al tema, que intensifica en la poesía española moderna Antonio Machado (significativamente citado al principio de *Colección particular*) y llega hasta nosotros a través de Luis Cernuda y de otros importantes poetas. Pero en Gil de Biedma, esa preocupación, casi obsesiva, no es un tema literario, sino que coincide – como ocurre siempre en una obra- con las obsesiones de su vida personal, extremo que puede comprobarse con la lectura de su *Diario del artista seriamente enfermo*. La preocupación por la pérdida de la juventud, y consecuentemente del amor, repercute en él un anhelo de salvar los recuerdos y el tiempo, de detenerlo para que no destruya la vida. El tema surge en casi toda la obra del poeta, muchas veces como preocupación central, otras como fondo del poema. (Mangini González, 1992:24).

Para Dionisio Cañas, la conciencia de la fugacidad del tiempo viene acompañada en nuestro poeta por un ejercicio sostenido de inteligencia y lucidez -en el cual no faltan dosis de ironía, parodia y autoparodia- y por un profundo vitalismo:

Su poesía viene a ser la búsqueda y la invención de una identidad consciente del irreparable paso del tiempo, a la vez que se aferra, mitificándolos, a los fugaces instantes de felicidad y afirmación, tanto personal como social, que ese mismo tiempo depara. El amor, el erotismo, la amistad y la desinteresada bondad, son para él formas de derrotar la muerte. La inteligencia, la autenticidad y una actitud ética frente al mundo, serían los valores que se hacen indispensables para cruzar dignamente por el breve tramo de la vida. (Cañas, 1995:11).

En este sentido, la ilusión se convierte en núcleo básico de significación en la poesía de Jaime Gil de Biedma. Su búsqueda es una consecuencia lógica de un temperamento vitalista, de un personaje que busca ráfagas de felicidad. Así, Andrew Debicki apunta, en el capítulo “Jaime Gil de Biedma. El tema de la ilusión” de su libro *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956 –1971*, que “la subjetividad y la ilusión son, en último término, elementos clave de su poesía” (Debicki, 1987:200).

La identidad inventada aún así lucidez, vitalismo y amor a la vida, por mucho que tanto el poeta como su personaje sepan “que la vida iba en serio”. Pere Rovira, recogiendo el conocido testimonio de Gil de Biedma (“...mi poesía fue el resultado de la invención de una

identidad”), define la figura del poeta moderno justamente en esta clave, de elaboración consciente del propio personaje poético: “El trabajo del poeta moderno consistirá en un «hacerse a sí mismo», la poesía será «una forma de inventar una identidad»”. (Rovira, 1986:14).

Marcela Romano, por su parte, subraya asimismo “que el discurso de la subjetividad en el caso particular de Jaime Gil de Biedma supone, de acuerdo con sus propias especulaciones al respecto, la «invención de una identidad». “(Romano, 2003:1999).

En su tesis *L’expression du temps dans l’oeuvre poétique de Jaime Gil de Biedma*, Carole Viñals vincula la escritura del tiempo con la del personaje poético y sus transformaciones: “Dans *Las personas del verbo*, le temps se manifeste à la fois dans l’évolution d’un personnage poétique et dans l’écriture de ses transformations.” (Viñals, 2001:24). Igualmente señala la estudiosa francesa el papel estructurador del tiempo – considerado de manera proustiana como “tiempo recobrado” en la poesía de Gil de Biedma:

[...] le temps de *Las personas del verbo* embrasse [...] toutes les dimensions. C’est le “temps retrouvé”, le temps poétique. Et c’est à travers le sensible, à travers le temps perçu lui-même que la voix biedmienne trouve son propre temps. La mémoire joue un rôle fondamental dans cette recherche, elle est à l’origine des images, mais l’écriture biedmienne est bien au-delà de la mémoire elle-même. Ce que la voix biedmienne retrouve et nous fait retrouver, c’est le seul temps qu’il est possible de choisir, le temps originel absolu, le temps poétique.” (*ibid.*, 472).

A lo largo de su estudio matiza Viñals que dicho tiempo se despliega en “histoire personnelle et histoire collective” (*ibid.*, 438). El “yo” construido en *Las personas del verbo* se caracteriza por plantearse su situación en el mundo²⁶⁴, y por consiguiente en el tiempo y la historia. Según Antonio Chicharro, se da en Gil de Biedma “la gran lección poética de aunar tiempo e historia.” (Chicharro, 2004:10). Así lo atestigua el propio poeta en su “Poética” de 1965:

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, entre otras muchas, por hacer nuestra vida un poco más inteligible, un poco más humana.

²⁶⁴ “Para la poesía contemporánea, la negación del Poeta tendrá, pienso, unas consecuencias casi tan grandes como las que en su momento tuvo la revolución romántica: ésta desplazó el centro de atención de la actividad poética desde los efectos en los otros a la inmersión en el yo; nuestra modernidad ha obligado al poeta a *situar* el yo en el mundo. La voz del poeta moderno ya no puede ser la del que «clama en el desierto», sino una voz que habla desde dentro de la sociedad.” (Rovira, 1986: 16).

Par mí el poema empieza en una composición de lugar y acaba en una síntesis: la invención de esa relación significativa. Invención a la vez en el sentido etimológico de hallazgo o descubrimiento de algo ya existente –y que por tanto no se alumbró *ex nihilo* en mi cabeza- y el de creación imaginativa.

Creo que con esto queda claro que mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que ésta se encuentra con respecto al mundo de la experiencia común. Es la interacción entre estos 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. (Gil de Biedma, 1965:355).

Desde esta óptica, habla Rovira de un “yo «viviendo»” del que el poeta se distancia para poder analizarlo en sus contradicciones, en su fluir vital, en definitiva en su relación con la experiencia personal y colectiva:

Una poesía en la que el centro de atención será el «yo», pero no el yo arbitrario e inmaduro que encuentra en los poemas la válvula de escape de lo que no puede resolverse en el mundo, sino un yo «viviendo» y, a la vez, observado críticamente. En la solución de esta tensión reside la singularidad. (Rovira, 1986:99).

Llegamos así a la formulación de la “doble temporalidad”²⁶⁵ (*ibid.*, 296), que Pere Rovira enuncia en su comentario del poema “Ribera de los alisos”, pero que yo aplicaré como una articulación común a Eliot, Gil de Biedma y Valente. De ahí que sea posible el despliegue de algunos “tiempos”: el tiempo cotidiano y el “gran tiempo” o “tiempo-mar” en el caso de Eliot y el tiempo personal *versus* el tiempo colectivo en el caso de Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente.

Repetidas lecturas de la poesía de Valente me indujeron a pensar que la escritura del tiempo subyacía en muchos poemas y que esta escritura apuntaba hacia posibles huellas eliotianas. Soy consciente de que me encuentro en un terreno resbaladizo, ya que me baso en intuiciones fruto casi solamente de un examen comparado de textos²⁶⁶ y no cuento, como en el

²⁶⁵ Antonio Armisen también habla de la “doble temporalidad” de “Ampliación de estudios”: “La doble temporalidad del poema la creo marcada por una relación directa con la tradición poética petrarquista, que en esta ocasión puede incluso confirmarse textualmente.” (Armisen, 1999:79).

²⁶⁶ Debo decir que fueron Dionisio Cañas y Andrés Soria Olmedo los que me hablaron de la presencia de Eliot en Valente y me señalaron el interés de un estudio en esta dirección.

caso de Gil de Biedma, con muchos apoyos críticos²⁶⁷ que hayan estudiado detalladamente la filiación eliotiana del poeta gallego. Cabe subrayar también que, examinando las entrevistas y ensayos de Valente, las referencias a Eliot, aunque existen, no son tan frecuentes y desarrolladas. Sin embargo, es innegable que Valente otorga un lugar importantísimo a Eliot y una lectura atenta de su poesía y sus reflexiones conduce a identificar varias huellas eliotianas.

En cuanto a la meditación sobre el tiempo, hasta ahora no he encontrado testimonios de Valente que tengan la contundencia de la afirmación del poeta barcelonés -“En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo”-, pero estoy convencida de que se puede dibujar en muchos de sus poemas una escritura del tiempo suficientemente poderosa para constituir una constelación de sentido. Además, creo no sólo que dicha escritura, como afirmaba antes, manifiesta huellas eliotianas, sino también que es susceptible de desplegar núcleos comunes con la reflexión sobre el tiempo de Gil de Biedma. Por eso, entre otras razones (que expuse en la introducción) escogí este ejercicio de literatura comparada; porque me parece que hay una íntima vinculación entre, por ejemplo, el “boquete en el alma” de Jaime Gil de Biedma y el “oscuro reino” del recuerdo de Valente. Los dos, compañeros de un mismo grupo poético²⁶⁸, rescatan –siguiendo las ya citadas palabras de Marcela Romano- una propuesta temporalista, deudora en gran medida del magisterio de Eliot, a quien ambos conocían profundamente. Por supuesto, Eliot no es ni mucho menos el único maestro en este sentido y a medida que el trabajo avance intentaré detenerme en otras presencias en nuestros poetas, como Antonio Machado o Luis Cernuda.

Siguiendo con el ejercicio de comparación, si, como avanzaba anteriormente, tanto en el caso de Gil de Biedma como en el caso de Valente se pueden enunciar dos “tiempos” (que por supuesto se encuentran en una estrecha interdependencia), el tiempo de la intimidad y el de la historia colectiva, el análisis deberá comprobar cómo se articulan los síntomas eliotianos en sendos “tiempos” en ambos poetas.

En este sentido cabe detenerse en el análisis de José Olivio Jiménez en *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, que señala “esa común y genérica conciencia temporalista por la que la lírica española de posguerra se vincula de tan armónica manera con la obra y el pensamiento de Antonio Machado.”(Jiménez, 1983:107). También son iluminadoras las siguientes palabras de Marcela Romano, que apunta igualmente “la recuperación de la temporalidad” (Romano, 1994:117 y 2002:81) – recordemos la meditación

²⁶⁷ Me refiero sobre todo al libro de Andrew Walsh *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana* pero hay múltiples análisis de las huellas eliotianas en los poemas del autor barcelonés: Marcela Romano (2003), Pere Rovira (1986 y 2005), etcétera.

²⁶⁸ Aunque mantuvieron relaciones a menudo conflictivas.

sobre el tiempo de Carlos Barral- como un elemento definitorio de la poesía española de posguerra:

La recuperación de la temporalidad como dimensión constitutiva del “yo”, tanto en sus flexiones individuales como colectivas, es una de las rupturas más visibles que la poesía de posguerra española realiza respecto del modelo precedente, rasgo que ha destacado la crítica en torno a las dos primeras promociones. Esta línea de reflexión, dijimos, no hace sino llevar a su completo desarrollo una preocupación que en la preguerra se había mantenido en los márgenes del sistema, hegemonizado por la vanguardia y el programa de la «poesía pura», pero que domina en la producción poética y metapoética de autores como Antonio Machado primero (con particulares conexiones con el sistema filosófico de su tiempo) y Miguel Hernández después. (Romano, 2002:81-82).

Y añade enseguida:

En esta dirección la escritura de Valente elabora un sujeto histórico que se desplaza en la tensión de dos modos de significarse: un sujeto «privado», centrado en interrogaciones individuales, y otro sujeto «público», que se abre al acontecer de la España y el mundo de su tiempo. (*ibid.*, 82).²⁶⁹

Andrew Debicki subraya también, en el ya citado capítulo “Jaime Gil de Biedma. El tema de la ilusión” del libro *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, que el tema del paso del tiempo, que atraviesa *Compañeros de viaje* “es dominante en el libro, integrándose en la corriente general de la poesía española de finales de los 50” (Debicki, 1987:200).

Por su parte, José Olivio Jiménez, en el capítulo “Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966)”, de su libro *Diez años de poesía española (1960-1970)*, apunta asimismo la temporalidad como un rasgo fundamental de la poesía de los años cincuenta: “eran los años en que precisamente una inflexible conciencia de la temporalidad (en todas sus manifestaciones: desde la personal y metafísica hasta la colectiva y social) dominaba enérgicamente en la poesía española.” (Jiménez, 1972:209). Unas páginas después, en su capítulo dedicado a José Ángel Valente “Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* (1966), de José Ángel Valente” del

²⁶⁹ Inmediatamente después matiza: “En los surcos trazados por esta tensión resulta notable, sin embargo, la preponderancia del primero sobre el segundo, preponderancia compatible con los postulados autorreferenciales de la escritura valentiana.” (*ibidem*).

mismo libro, distingue en *La memoria y los signos* (1966) entre “un yo existencial e histórico, y un yo metafísico (entendiendo estas calificaciones en su más lato sentido)” (*ibíd.*, 228) y, analizando la cuarta estrofa del poema “La señal”²⁷⁰, poema que abre *La memoria y los signos*, explica que en estos versos “ a la poesía se le reconoce su fundamental temple agónico” (*ibidem*) y añade:

La poesía es, pues, el resultado de esta lucha entre la vida y su representación. Pero toda lucha supone, al menos, la existencia de dos contrincantes; y Valente, en esta primera sección, se preocupa por darles nítida corporeidad. Podríamos atrevernos a esta simplificación: hay, en principio, un yo personal e histórico; hay una subyacente dimensión más honda, esencial y trascendente de aquel yo, o sea, el ser al cabo plenamente conocido a través de la poesía, el yo poético. (*ibidem*).

La meditación sobre el tiempo se configura así como inseparable de las figuraciones de la subjetividad, tanto en José Ángel Valente como en Jaime Gil de Biedma. El “yo en el tiempo” constituye en este sentido una constelación nuclear para sendos poetas. Las páginas que siguen ensayarán una aproximación a este “yo”, apuntando brevemente algunos de sus rasgos constructivos, que serán analizados de manera detallada en el último capítulo, dedicado a la elaboración del tiempo de la intimidad, inevitablemente vinculado al tiempo de la historia.

²⁷⁰ “Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,/ donde aún se debaten las imágenes/ y combate el deseo con el torso desnudo/ la sordidez de lo vivido”.

CAPÍTULO 5.

EL “YO” EN EL TIEMPO, EL “YO” EN LA HISTORIA, EL “YO” COMO ENIGMA. LAS LECTURAS DE KEATS.

5.1. Jaime Gil de Biedma y la invención de la identidad.

Volvamos a las palabras de Gil de Biedma: “En mi poesía no hay más que dos temas: el tiempo y yo”. Si el objeto de este trabajo es intentar investigar cómo se escribe el tiempo en nuestros poetas y la presencia eliotiana que hay en esta escritura, si se enuncia el tiempo como núcleo básico de significación, cabe analizarlo vinculado a la invención de la subjetividad, del “yo” que los poemas erigen. De ahí la propuesta de considerar el tiempo de la intimidad y el de la historia, tiempos de hecho inseparables, ya que la intimidad es por supuesto una construcción histórica. En palabras de Pere Gimferrer, la empresa fundamental de *Moralidades* es la “reconquista de la subjetividad. *Moralidades* se nos presenta, en efecto –y las dos citas que lo abren son al respecto harto elocuentes-, como el testimonio directo de la experiencia personal y generacional de su autor.” (Gimferrer, 1966:241). Además, sospecho que habrá que desplegar y analizar la plasmación poética de un tercer tiempo (asimismo íntimamente ligado a los otros dos), el “gran tiempo” que constituye un eje fundamental en la meditación de Eliot y Valente y que también asoma de alguna manera en la angustia biedmiana frente al “boquete en el alma”.

En cuanto a la subjetividad lírica, mientras Gil de Biedma asume plenamente que el “yo” de sus poemas es un personaje con el que mantiene relaciones entre irónicas y afectuosas (y que en cierto sentido se puede considerar una herencia de Prufrock y Mr. Eliot), en Valente encontramos lo que Marcela Romano llamaba “el proceso de borramiento del sujeto”

(Romano, 2002:34). A mi entender, ello se debe, entre otras cosas, a las diferencias entre los dos autores acerca de la figura y el papel del poeta. En este sentido, me parece que, mientras en Eliot o en Gil de Biedma podemos hablar de una adopción consciente del “personaje poético”, es posible que en Valente se trate de un afán de ocultamiento, de disolución, de borramiento del “yo”. Hay que señalar así la oposición entre la mirada descreída de Gil de Biedma y la convicción de Valente de la íntima relación entre la experiencia poética y la experiencia mística. Oposición que, por otro lado, cabe matizar, por las razones que enseguida intentaré enunciar y argumentar.

Para Gil de Biedma “uno puede estar haciendo poesía mientras se ducha, mientras conduce el automóvil o en una reunión de negocios” (Gil de Biedma, 2002:147), según declaraba a José Batlló en la entrevista “El juego de hacer versos”²⁷¹. El poeta se concibe así como un ciudadano normal y corriente que sabe esperar a que un poema se ponga pesado para intentar escribirlo:

Un poema viene cuando estoy andando, afeitándome, o hablando... No lo escribo. Intento olvidarme de él, que se vaya. A veces insiste y vuelve a insistir. Si tanto insiste, lo escribo para sacudírmelo de encima. Sólo escribo cuando no puedo evitarlo. De ese modo, se evita que el lector se pregunte por qué el poeta ha escrito el poema; el poema jamás debe suscitar tal pregunta, debe convencer al lector de que el poeta no ha podido evitar escribirlo. (Gil de Biedma, 2002:51).

Esa actitud de sabia espera es coherente con la mirada lúcida y descreída del poeta que parece creer, con Auden, que cada verso que escriba puede ser el último. Dicha mirada la transfiere al personaje poético que construye; de ahí la asombrosa inteligencia del “yo” que habita en los poemas de Gil de Biedma. En este sentido, Luis García Montero, en el capítulo “Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario” de su libro *El realismo singular*, aludiendo a la observación de Gimferrer acerca de “la recuperación poética de la subjetividad” que se opera con *Moralidades*, matiza:

Es importante subrayar que no se trata aquí de una subjetividad sacralizada, con pretensiones metafísicas o de espiritualidad individual. El poeta no intenta hablar desde un yo natural y espontáneamente expresado por la palabra lírica; al contrario, muestra interés por la construcción textual de un yo educado para seducir. (García Montero, 1993:180-181).

²⁷¹ Publicada originalmente en *Camp de l'Arpa*, núm.100, junio de 1982.

Esta puntualización me parece fundamental. Como veremos a la hora de analizar detalladamente los poemas de Gil de Biedma, el personaje que construyen es enormemente seductor. Por supuesto que el propio poeta lo era –cabe aludir aquí a unas palabras de Juan Marsé: “En Jaime, el personaje y la persona estaban profundamente unidos” (cit. por Viñals, 2001:25); sin embargo, la seducción del personaje se elabora y se potencia precisamente a través del juego de distancias y de la conciencia del artificio, de la invención de la identidad poética. En este sentido, se pueden aplicar al “yo” construido en los poemas de Gil de Biedma las palabras de Michèle Ramond acerca del sujeto poético:

El sujeto está en su decir poético, pero no está en él de un modo metafísico como sustrato de lo dicho. El que dice (escribe) Yo, nunca es uno mismo sino otro: personajes que aseguran la depersonalización del decir poético y la necesidad primera de la poesía que no se da por enterada de que pueda existir un sujeto precursor del Acto poético. (Ramond, 1981:249).

Como afirma Luis García Montero,

A Gil de Biedma no le interesa hacerse portavoz de verdades oscuras y ocultas en su intimidad, porque no está en juego exactamente la intimidad literaria del personaje que protagoniza sus poemas. Aunque haya una relación lógica entre una y otra, es imprescindible marcar las distancias, porque sólo tomando conciencia de la realidad de este personaje poético se puede valorar su función en los poemas y comprender sus posibilidades modélicas. (García Montero, 1993:181).

Se trata de un personaje que “sabe esperar”, al igual que el destinatario de los “Consejos” de Antonio Machado, poema que abre emblemáticamente *Las personas del verbo*:

*Sabe esperar, aguarda que la marea fluya
-así en la costa un barco- sin que el partir te inquiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y además, no importa.*

Un estado de espera alerta debería pues caracterizar al poeta. Es decir, un estado de atenta disponibilidad. Y ahí Gil de Biedma recurre a John Keats y a su famosa teoría de “la capacidad negativa”. En la carta fechada el 21 de diciembre de 1817 a sus hermanos George y Thomas, escribe Keats

“[...] several things dovetailed in my mind, and at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature which Shakespeare possessed so enormously- I mean *Negative Capability*, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.” (Keats, 2001:193).

En *Diario del artista seriamente enfermo*, Jaime Gil de Biedma define su “camaleonismo” como “una cualidad valiosa, una manifestación de *la negative capability* que conviene a un poeta, y he procurado siempre no embarcarme en actividades que acabasen por matarla” (Gil de Biedma, 1974:21). Cito el párrafo entero, ya que me parece fundamental para resaltar no sólo la íntima asimilación de la célebre formulación de Keats, sino su vinculación con la experiencia inglesa –y también la filipina- del poeta y, sobre todo, con su obsesión sobre el tiempo. La frase final, “El mero paso de la edad me ha inspirado siempre mucho temor” (*ibidem*), es básica a la hora de comprender la enorme importancia, vital y poética, del tiempo para Gil de Biedma:

Le irrita además²⁷², y a mi madre también, mi camaleonismo, mi capacidad de adaptación a un nuevo ambiente, que ellos llaman novelería. Que yo regrese de Filipinas sentimentalmente identificado con ese país –compentado un punto más allá de lo que mi padre prescribiera- les parece tan irritante e insincero como mi regreso de Oxford empapado de la sensibilidad, el esnobismo y las maneras de la burguesía intelectual inglesa. En este punto nuestra divergencia es absoluta, no porque yo niegue lo que ellos me achacan, sino porque me parece una cualidad valiosa, una manifestación de *la negative capability* que conviene a un poeta, y he procurado siempre no embarcarme en actividades que acabasen por matarla. Recuerdo haber apuntado en mi cuaderno, a los dos meses de estancia en Filipinas, mis temores de que mi experiencia allí estuviera prácticamente terminada. Recuerdo mis desalientos en Oxford porque me sentía incapaz de absorber el ambiente con intensidad bastante para despojarme de mis propios hábitos y prejuicios. El mero paso de la edad siempre me ha inspirado mucho temor. (*ibidem*).

²⁷² Gil de Biedma se refiere a su padre.

En una entrevista con Ana María Moix, “Jaime Gil de Biedma, el último de los clásicos”²⁷³, el poeta catalán explica:

Yo diría que lo que caracteriza el modo de reaccionar del poeta es la capacidad negativa; según Keats, los poetas son la gente menos poética del mundo porque no son nadie, son la pura disponibilidad. El poeta no tiene más sensibilidad que el resto de los mortales, sólo que la tiene más organizada y disponible. Para mí, esa disponibilidad, ese no entregarse del todo a nada, es la esencia del ser del poeta. No tiene personalidad, no es un personaje en el sentido social del término. (Gil de Biedma, 2002:49).

Con finísima ironía el autor de *Las personas del verbo* define inmediatamente después la sociedad literaria como “una sociedad de balneario”, capaz de absorber por completo a quienes crean con ingenuidad en la adopción de una identidad específica dentro de ella, a los que se la toman demasiado en serio:

Cuando uno quiere ser poeta se pone en contacto con otros poetas, lee, se pone en contacto con la sociedad literaria, una sociedad de balneario, mudable, donde los poetas sí tienen una personalidad: la social. Por eso, para mí, el ganarse la vida con un trabajo que no tiene nada que ver con la literatura, ofrece la ventaja de que cada día te arroja a la cara tu disponibilidad, tu falta de entrega total. Es más sano: trabajas intensamente, pero te das cuenta de que tus acciones no te han poseído, no te has identificado con ellas. (Gil de Biedma, 2002:49)

Estas opiniones de Gil de Biedma ofrecen un gran parecido con las ideas de Eliot sobre el oficio que debía desempeñar un poeta para ganarse la vida. Sabemos que el poeta angloamericano, que en 1917 empezó a trabajar en Lloyds Bank, no sólo estaba muy contento con su puesto, sino que, además, reflexionaba sobre los beneficios que para su labor poética suponía esta profesión. Así, en una carta fechada el 21 de marzo de 1917, le escribe a su madre:

The work is very interesting to me, and also, when 5 o'clock comes it is over, and I can think about my writing [...] with a free mind.

[...] It is a great satisfaction to me to have regular work, and I can do my own work much better for it. (Eliot, 1988:164).

²⁷³ Publicada por primera vez en Ana María Moix, *24x24 (Entrevistas)*, Barcelona, Península, 1972.

Igualmente, en la carta a J.H. Woods, profesor de filosofía en Harvard, expresa la siguiente opinión: “If one has to earn a living, therefore, the safest occupation is that most remote from the arts.” (*ibid.*, 285).

Volviendo a Jaime Gil de Biedma, insisto tanto en sus opiniones sobre la figura del poeta porque me parece que el personaje que sus poemas erigen manifiesta la misma inteligencia, la misma lucidez, la misma desazón atravesada de vitalismo ante el paso del tiempo que el poeta inteligente, paciente, lúcido, melancólico y descreído que nuestro autor defiende y que sin duda fue. En el mismo artículo, ya citado, “Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario”, apunta Luis García Montero: “La identidad que construye Gil de Biedma está llena de matices, rica en sus movimientos de ironía y hedonismo, de inteligencia y pasión, de lucidez encarada y melancolía romántica.” (García Montero, 1993:183). La oscilación entre la ironía y el hedonismo atraviesa toda la obra del poeta barcelonés. En este sentido, si bien de Eliot, maestro suyo en tantas cosas, aprendió en cierta medida la ironía, es bastante poco probable que Mr. Eliot le haya enseñado el hedonismo.

Retomando la alusión a Keats, por supuesto hay que subrayar que Gil de Biedma tiene presente no sólo al romántico inglés – al que, como veremos enseguida, menciona también José Ángel Valente para respaldar su concepción del poeta- sino también, de manera muy evidente, a Eliot. Detrás de sus palabras está la teoría de la impersonalidad de Eliot. Y ahí enlaza con Valente, ya que ambos, asimilando la lección eliotiana de la impersonalidad, recurren a dos teorías en extremo parecidas de Keats.

En la entrevista ya mencionada con Ana Nuño, Valente alude a

una carta de Keats, escrita a Richard Woodhouse, en la que dice que de todos los seres humanos, el único que no tiene identidad es el poeta. Allí habla Keats del *chamaleon poet*. ¿Por qué dice esto? Porque el poeta tiene que operar la aniquilación de su yo, tiene que impedir que su yo se interponga entre la palabra y el universo. (Valente, 1998:11-12).

Vemos así que, aunque Gil de Biedma y Valente coinciden en apoyarse en Keats a la hora de reflexionar acerca de la no-identidad del poeta lo hacen para argumentar concepciones bien distintas. Según el autor gallego,

Lo que dice Keats es que el poeta tiene que vaciarse de su propia identidad, de su propio ego para hacerse transparente a lo universal, para que el universo se manifieste a través

de él. ¿Qué es lo que opera el poeta? Un vaciado, es decir, algo muy parecido al exilio divino del que hablaba antes. Y eso también lo hace el místico. (*ibíd.*, 12).

Nada más lejano del poeta al que se le puede ocurrir un poema en una situación de absoluta cotidianeidad que el “exilio divino” del que habla Valente. Y sin embargo, la coincidencia en la elección de Keats es sintomática. Además, la coincidencia es todavía mayor, ya que tanto Gil de Biedma como Valente se refieren de hecho a la misma carta de Keats a Richard Woodhouse, fechada el 27 de octubre 1818, carta que Cortázar llama “la carta del camaleón”: “El 27 de octubre [Keats] le escribe a Woodhouse la carta que yo he llamado del camaleón, y que debería ser tan famosa como la ilustre *Carta del vidente*.” (Cortázar, 2004:536). Aunque el poeta barcelonés mencione la “capacidad negativa”, que aparece, como hemos visto, en la carta a George y Thomas Keats del 21 de diciembre 1817, cuando afirma que “según Keats, los poetas son la gente menos poética del mundo porque no son nadie, son la pura disponibilidad”, está aludiendo a las palabras de la carta a Woodhouse: “A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity -he is continually in for – and filling some other Body.” (Keats, 2001:387). Parece que a la misma carta se refiere también Claudio Rodríguez en su texto “Poesía como participación: hacia Miguel Hernández”, incluido en la recopilación *La otra palabra. Escritos en prosa*:

El poeta necesita, aunque no lo sepa, renunciar a su personalidad y, desde luego, a su originalidad. Quisiera entrañarse, identificarse con el objeto de su contemplación para renacer en él, para reconocerse en él. Se entrega y huye, se pierde y se encuentra a la vez, como renovado en el proceso poético, en la aventura de la visión, de la inspiración armoniosa. (Rodríguez, 2004:134).

El matiz que hace Claudio Rodríguez a continuación es importantísimo, puesto que explica que no se trata de la exaltación del componente irracional, sino de la dimensión de “invención” de la empresa poética, dimensión que implica una visión vigilante, una espera atenta. En este sentido es significativo también que el poeta zamorano se refiera a la “misión” y al “oficio” del poeta como términos equivalentes:

Lo cual no quiere decir irracionalidad, sino todo lo contrario: invención, en el sentido etimológico de descubrimiento, sorpresa. De ahí la vacilación radical en la que se encuentra el poeta. Si su misión, o su oficio, es poseer, expresar un alma tangible aunque tan sólo fuera por un momento para evitar su desaparición (como la de esta nube que está allí: ¿cómo si no

habitarla, pudiera al menos retenerla?), ¿cuál es esa presencia de las cosas sin unidad? Hace años escribí que la voz, la palabra humana va excavando un cauce que puede llegar al oráculo del sueño o a la del ritmo de la naturaleza junto a la de la intimidad más inefable. (*ibidem*).

Basándome en un ejercicio de comparación textual entre estas palabras de Claudio Rodríguez y dos cartas de Keats -la ya mencionada a Richard Woodhouse y otra, fechada el 8 de octubre de 1817, a Benjamin Bailey- estoy casi segura de que el poeta español tuvo presente – yo diría que de manera muy poderosa- a Keats cuando escribió las reflexiones anteriormente citadas. En la carta a Bailey leemos que “Besides a long Poem is a test of Invention which I take to be the Polar Star of Poetry, as Fancy is the sails, and Imagination the Rudder.” (Keats, 2001:170).

Volvamos a la coincidencia de Jaime Gil de Biedma y Valente en la elección de Keats, y, concretamente (aunque en el caso del poeta barcelonés la referencia no sea explícita y sea además doble, ya que la “capacidad negativa” la formula Keats, como hemos visto, en otra carta a sus hermanos) de la carta que Cortázar llamaba “del camaleón”. En este sentido afirmaba yo antes que era necesario matizar la oposición entre Gil de Biedma y Valente a la hora de analizar sus ideas sobre la figura del poeta. Si bien es innegable que hay una grandísima diferencia entre la visión descreída, afectuosamente irónica de Gil de Biedma y la afirmación de Valente, perteneciente al ensayo “Sobre la lengua de los pájaros”, de *variaciones sobre el pájaro y la red (precedido de La piedra y el centro)*, de que “En la experiencia de los límites últimos del lenguaje concurren el poeta y el místico” (Valente, 2000:240), no cabe duda de que, en este caso, la referencia común a Keats -aunque desde lecturas divergentes- remite a una misma constelación de sentido -susceptible de vincularse perfectamente a la teoría eliotiana de la impersonalidad- para llegar a conclusiones distintas.

¿Cómo se construye entonces el “yo” en el tiempo en los dos poetas españoles y en qué medida se puede relacionar con el “yo” en el tiempo de Eliot?

Para Gil de Biedma ya hemos visto (Rovira, 1986:14 y Romano, 2003:199) que escribir poesía significa una forma de inventarse una identidad, una identidad por supuesto múltiple, desplegada en varios personajes. La intervención del escritor barcelonés en el coloquio con Carlos Barral, Beatriz de Moura y Juan Marsé es muy iluminadora al respecto:

Mira, toda la teoría trinitaria del catolicismo es perfectamente válida. Tres personas y un solo Dios verdadero. Ahora bien, lo que a mí me ocurre con la teoría trinitaria es que no conozco a nadie normal que sea tan pocas personas. ¡Yo soy muchas más! Tres personas

solamente para un Dios único, a mí me parece de una escasez y una pobreza increíbles. Sin embargo, para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad. (Gil de Biedma, 2002:60).

Cabe prestar especial atención a las contestaciones que le da unas líneas más abajo a Beatriz de Moura, que afirma que “la literatura no resuelve el problema de la identidad sino sólo momentáneamente” (*ibídem*):

J.G.de B.- No, no lo resuelve, lo alivia, eso sí. La literatura es un simulacro.

B.de M.- Lo alivia en cuanto a confesión, a un extraño exorcismo, pero no en cuanto a encontrarse entre los múltiples o encontrar a los múltiples que hacen a uno.

J.G. de B. – Es que no se encuentra, se inventa. (*ibídem*).

“Es que no se encuentra, se inventa”: como “la literatura es un simulacro” la poesía no será un encuentro de la subjetividad, encuentro que supondría la búsqueda de un descubrimiento de sí mismo, sino una invención. El personaje poético que habita en los poemas de Gil de Biedma es el resultado de un inteligente ejercicio de fabulación. Sin embargo, hay que matizar -siguiendo las propias palabras de la “Poética” que el autor catalán redactó para la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis- que la invención tiene obviamente vinculación con la experiencia (y, como veremos más adelante, con cierta “sensación de irrealidad”). En este sentido, es oportuno recordar las afirmaciones anteriormente mencionadas de Luis García Montero sobre la “relación lógica” (García Montero, 1993:181) entre la identidad real y la elaborada dentro del poema, relación en la que intervienen por supuesto las mediaciones propias del proceso de creación poética, siendo el distanciamiento una mediación básica. Cito las reflexiones de Marcela Romano acerca de la «invención de la identidad», reflexiones que recogen las palabras de Gil de Biedma pertenecientes a su “Poética” de la *Antología de la poesía social*:

«Invención» que, como él mismo ha señalado explorando el doble sentido etimológico del vocablo, es, a un tiempo, «hallazgo o descubrimiento de algo ya existente –y por lo tanto, no se alumbra ex-nihilo de mi cabeza» y «creación imaginativa». Este concepto nos induce a firmar con el autor un contrato de lectura que reclama la aceptación de una cláusula angular e innegociable: la autonomía esencial del sujeto poético, verbal en su fractura, pero también, y complementariamente, «representación» que media entre lo que está fuera de él («algo ya existente») y lo que la escritura, el hacerse-en-la-escritura, propicia: «creación imaginativa»

que da cuenta de una operación mental singular y a la vez, ésta misma, espejo deformante de un imaginario que trasciende la pura individualidad, para coagular las representaciones colectivas. «Invención» entonces, no como ficción desarrollada a espaldas de la experiencia, sino, como ha dicho claramente el autor, gestora de una representación identitaria conseguida histórica y textualmente. (Romano, 2003:199).

En su tesis Carole Viñals ofrece un dato inestimable: “Gil de Biedma avait recopié et traduit une citation d’Eliot qu’il aimait beaucoup: “Hay épocas en que uno siente que se ha caído a pedazos y a la vez se ve a sí mismo en mitad de la carretera, estudiando las piezas sueltas y preguntándose si será capaz de montarlas otra vez y qué especie de artefacto saldrá.”” (Viñals, 2001:255). La cita de Eliot aparece en el ensayo de Gil de Biedma “Four Quartets” (Eliot, en Gil de Biedma, 1994:368). Este testimonio, aparte de subrayar una vez más la extraordinaria importancia de Eliot para el autor barcelonés, insiste en la idea de construcción de la identidad como “artefacto” compuesto por “piezas sueltas”, por los restos del “yo” caído. Se trata de una constante que atraviesa la poesía eliotiana, desde las descomposiciones y metamorfosis que experimenta Prufrock hasta los fragmentos apoyados contra las ruinas del sujeto del final de *The Waste Land*. La “caída”, concretamente la “caída agonizante”, es además un elemento que aparece tanto en “La canción de amor de Alfred J. Prufrock” (“I know the voices dying with a dying fall”²⁷⁴) como en “Retrato de una dama” (“This music is succesfull with a “dying fall””²⁷⁵). El yo caído es el yo compuesto por “The thousand sordid images /Of which your soul was constituted;/ They flickering agaist the ceiling.”²⁷⁶ del tercero de los “Preludios”, el “heap of broken images, where the sun beats”²⁷⁷ de la primera parte de *La tierra baldía*, “El entierro de los muertos”, el yo formado por “whithered stumps of time”²⁷⁸ en “Una partida de ajedrez” y por fragmentos alzados sobre sus ruinas de “Lo que dijo el trueno”.:”The fragments I have shored against my ruins”.²⁷⁹

La cita de Eliot es fundamental para analizar las elaboraciones de los tres sujetos poéticos que aquí nos ocupan, el eliotiano, el de Gil de Biedma y el de Valente. Las “rotas imágenes del yo” juegan un papel central en la figuración del yo poético de Valente, que, como veremos enseguida, es un yo construido por residuos, por fragmentos, por “piezas sueltas”, un yo despedazado que no se reconoce en *Al dios del lugar* “en los espejos rotos”.

²⁷⁴ “conozco las voces que mueren con una caída agonizante”

²⁷⁵ “Esta música tiene su éxito en una caída agonizante”

²⁷⁶ “las mil imágenes sordidas/ de que estaba constituida tu alma/ chisporroteaban contra el techo.”

²⁷⁷ “un montón de imágenes rotas, en las que da el sol”

²⁷⁸ “marchitados muñones del tiempo”

²⁷⁹ “Esos fragmentos he apoyado sobre mis ruinas”

Creo que en este sentido se podría elaborar una constelación común a Eliot, Gil de Biedma y Valente, tomando por supuesto en cuenta las innegables diferencias entre las poéticas de los dos autores españoles.

Una de estas diferencias estriba precisamente en el carácter de “artefacto” que para Gil de Biedma tiene la identidad. En este sentido Carol Viñals comenta, refiriéndose a la cita de Eliot tan cara al autor barcelonés:

L'idée de chemin se retrouve constamment dans la poétique biedmienne car elle demeure toujours présente dans l'esprit de l'auteur; ce n'est pas en vain que l'autoroute apparaît: elle indique une accélération et une vitesse ayant échappé à tout contrôle. L'identité est une fabrication, un artefacto; la mécanique intervient pour nous rappeler, d'une part, la conscience du monde dans lequel le moi se meut et, aussi, l'absence de l'âme qui serait seule à même de réunir ce que la raison et le temps ont morcelé. (Viñals, 2001:255).

Volviendo una vez más a la declaración de principios de Gil de Biedma –“En mi poesía no hay más que dos temas: el tiempo y yo”-, cabe referirse de nuevo al análisis de Marcela Romano, que, después de insistir en que “la figuración de la subjetividad [...] es el tema fundamental” (Romano, 2003:133) de la obra de Jaime Gil de Biedma, se detiene en la cuestión del “personaje imaginado”, en alusión a una observación del ensayo “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, recogido en *El pie de la letra*. Según afirma Gil de Biedma en este texto, “cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado, siempre” (Gil de Biedma, 1980:246). Es decir, si bien el personaje inventado no es del todo ajeno a la “experiencia” del poeta, sí que es necesario operar un distanciamiento a la hora de elaborarlo, aunque este sujeto conserve rasgos que permitan reconocer algo del temperamento o las vivencias del propio poeta. De alguna manera, se trata de lo que Antonia Cabanilles Sanchís llama “la ficción autobiográfica” (Cabanilles Sanchís, 1989:47). Según Joana Sabadell Nieto, “el sujeto se relaciona consigo mismo cuando, en casi cada poema, la voz que habla lo hace acerca de sí, estableciéndose como ente de ficción de esta manera, a través de la palabra.” (Sabadell Nieto, 1997:47). En su estudio *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma* – cuya parte dedicada al poeta barcelonés se titula significativamente “Poéticas del sujeto en Jaime Gil de Biedma”- Marcela Romano se pregunta:

¿Cómo hablar del sujeto-poeta, del sujeto histórico, sin antes insinuar el rol angular de esta subjetividad construida, ella misma, en su decurso verbal, a partir de su estatuto de «personaje imaginado»? Indentidad/es apócrifa/s que, al modo del héroe narrativo o dramático, atraviesan el relato de una «vida», empezada en *Compañeros de viaje* (1959) y concluida en *Poemas póstumos* (1968), en el no aleatorio título de *Las personas del verbo* (1982, en su edición definitiva). (Romano, 2003: 133).

Desde esta perspectiva se llega a la conclusión de que por una parte “en realidad, es el tema del «yo» el que, a lo largo de la obra *biedmana* se somete, él también, a un proceso de meta-figuración en busca de la propia «invención», al fin, poética” (*ibidem*) y por otra “tanto el sujeto-poeta como el sujeto histórico son variaciones «espectrales», como ha afirmado Joan Ferraté²⁸⁰, de las **personas del verbo**²⁸¹, de esta otra forma de la autorreferencia, en este caso, el mundo posible de la propia identidad.” (*ibid.*, 134).

Si hablamos de un tiempo de la intimidad y de un tiempo de la historia colectiva, el “yo” inventado en los poemas (que, sin dejar de ser una ficción, guarda una evidente y compleja relación con lo que Marcela Romano llama “el sujeto-poeta”) es un yo en el tiempo, un “yo viviendo”, en palabras de Pere Rovira (1986) que se despliega en un múltiple juego de espejos. Se trata de un yo hedonista, sensual (hay que decir que esta sensualidad no la aprendió en Eliot, y sí en cierto sentido en Cernuda), atravesado por la historia y sobre todo por *su* historia, la historia privada de la construcción de una intimidad de entusiasmo, angustia ante el paso del tiempo y búsqueda desesperada de la felicidad.

Volviendo al juego de espejos, para Joaquín Galán²⁸², “en la poesía de Jaime Gil de Biedma se dan cita las tres personas del verbo: el *yo* de la evocación, el *tú* que viene a ser, en el fondo, un yo desdoblado para regañarse y el *nosotros* referencial y de aliento civil”. (Galán, 2002:89).

Por su parte, Luis Antonio de Villena, en la presentación que hizo el 18 de enero de 1976 a una lectura del poeta barcelonés –presentación recogida como apéndice en su reciente libro *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma-* afirma que en la obra de Gil de Biedma encontramos “una personalización de lo social, y en una colectivización –entre individuos- de lo personal más puro.” (Villena, 2006:103). Y añade: “Y siempre el juego de la distancia, la

²⁸⁰ Recordemos con la estudiosa – que inserta aquí una nota citando las palabras de Ferraté- que en el artículo “A favor de Jaime Gil de Biedma” su amigo había escrito que “todos los temas que pueden aislarse en la obra de nuestro autor son sólo variantes transitorias, ocultaciones provisionales, sustitutos pasajeros, del único tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma, que es su propio personaje espectral” (Ferraté, 1986:65).

²⁸¹ En negrita en el original.

²⁸² “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, entrevista de Joaquín Galán, publicada en *La Estafeta Literaria*, núm 632, 15 de marzo de 1978.

máscara leve si es preciso, *buen tono* (permítaseme expresión tan poco crítica) que es, al fin, el mismo, en literatura, que hace a uno saber ser siempre él, exacto y claro, no importa entre quienes o dónde se encuentre.”(*ibidem*).

Ahora bien, ¿qué pudo haberle enseñado Eliot a Gil de Biedma en la invención de la identidad?

Recordemos las palabras de “Tradition and the Individual Talent”: “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.” Hay ecos de la “capacidad negativa” de Keats en esta afirmación de Eliot. Según el autor angloamericano – cuya concepción Gil de Biedma asimila- el poeta debe construir en sus poemas un “yo” ficticio, una serie de identidades inventadas. Dicho “yo” tiene una función básica en el andamiaje del poema, sobre todo si se trata de poemas largos. Recordemos las palabras de “Blake”: “You cannot create a very large poem without introducing a more impersonal point of view, or splitting up into various personalities.”

Tanto en Eliot como en Jaime Gil de Biedma podemos hablar de una multiplicidad de identidades que se constituyen como identidades hechas de tiempo, cuya angustia experimentan en tanto que colapso. Pensemos en Prufrock y en su misterioso acompañante, en el personaje de “Retrato de una dama”, en los interlocutores fantasmales de los “Preludios”, en Gerontion, “yo, un viejo en un mes seco”- “Here I am, an old man in a dry month”-, en el yo que ve en la segunda parte de *La tierra baldía*, “Una partida de ajedrez”, cómo “And other withered stumps of time/ Were told upon the walls [...]”²⁸³, en Tiresias que inmediatamente después se lamenta: “I can connect /Nothing with nothing.”²⁸⁴ y en la pregunta de “Lo que dijo el trueno”:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
-But who is that on the other side of you?²⁸⁵

²⁸³ “Y otros marchitados muñones de tiempo/ se contaban en las paredes [...]”

²⁸⁴ “No puedo relacionar /nada con nada.”

²⁸⁵ “¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?/ Cuando cuento, sólo estamos tú y yo juntos/ pero cuando miro adelante por el camino blanco/ siempre hay otro caminando a tu lado/ deslizándose envuelto en un pardo manto, encapuchado/ no sé si hombre o mujer/ -pero ¿quién es quien va al otro lado tuyo?”

A propósito de este enigmático verso, “Who is the third who walks always beside you?”, Maud Ellmann, en su fundamental estudio *The Poetics of Impersonality: T.S.Eliot and Ezra Pound*, avanza la existencia de una retórica de descorporeización y de un continuo autoborramiento del sujeto: “Here, these nervous efforts to reconstitute the face only drive it to its disappearance. Neither absent nor present, this nameless third body forth a rhetoric of disembodiment, and figures the “continual extinction” of the self.” (Ellmann, 1987:109). Cabe retener esta lectura, especialmente fecunda para el análisis comparado entre el sujeto eliotiano y el que elabora Valente.

El mismo verso ha suscitado una interpretación más próxima al psicoanálisis, la de Gregory S. Jay, que, en su libro *T.S.Eliot and the Poetics of Literary History* –donde afirma también que “Eliot will often associate sex with the dissolution of identity, with the loss of stable, understood differences”(Jay, 1983:93)-, escribe: “The uncanny “third” who always walks beside, tracing the path of displacement, is therefore also a castration figure, imaging the poet’s delusion of “one more member” both lost and restored.”(*ibid.*, 187)

En mi opinión, “el tercero” es el resultado de un desdoblamiento, un “yo” añadido al inventario de una identidad múltiple. “¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?” Parece una pregunta que uno de los personajes de Gil de Biedma dirige a otro. ¿Quién es el “yo” que los poemas de *Las personas del verbo* inventan?

5.2. José Ángel Valente y las “rotas imágenes” del “yo”. Enunciaciones del “otro”: los “espejos rotos” y la identidad fracturada.

“Porque el poeta tiene que operar la aniquilación de su yo [...]”, veíamos que declaraba José Ángel Valente. El recuerdo de una afirmación fundamental de Eliot, anteriormente mencionada, es inmediato: “The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.”

Asumiendo que es muy arriesgado –y a veces estéril- aventurar una interpretación sobre el sentido de ciertas frases que parecen terminantes (la famosa y a menudo inútil pregunta acerca de qué es lo que el autor quiso decir), procuremos analizar estas dos sentencias. Por supuesto que necesitan muchas matizaciones, sobre todo la cuestión de la “(im)personalidad” en Eliot. Ahora bien, tienen por lo menos un elemento común: se hace alusión a un proceso de borramiento del yo real en la construcción del yo poético. Sin embargo, en Valente –y creo que también a veces en Eliot, de ahí mi intento de formular el “yo” hecho de residuos como una constelación común de sentido, como una herencia también en parte eliotiana de Valente²⁸⁶ – este borramiento se extiende al sujeto lírico, que se encuentra en perpetua descomposición.

Si en Jaime Gil de Biedma podíamos hablar del personaje poético como invención de una identidad, en José Ángel Valente este personaje es un “yo” permanentemente fracturado, una suma de despojos, que ante el tiempo, y en clave en parte eliotiana, experimenta el colapso. Claro que “el boquete en el alma” del poeta barcelonés alude también al colapso, pero hay, a mi entender, una diferencia fundamental entre los sujetos poéticos de Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente: por angustiosa que sea su meditación sobre el paso del tiempo y la anticipación de la muerte, el personaje de Gil de Biedma no se desintegra, no se disgrega como cuerpo, mientras que el de Valente está compuesto por “rotas imágenes”, por despojos. Por supuesto que dicha diferencia se puede deber asimismo a unas opciones bien distintas de pensamiento: la fractura, que en Gil de Biedma se asume como inherente al “yo” en el tiempo, no se traslada a la plasmación verbal de las vivencias de este “yo” ficticio, mientras que, en Valente, no sólo el personaje lírico está compuesto por “rotas imágenes”, sino que la propia urdimbre del poema está –sobre todo en el último Valente- conscientemente bajo el signo de

²⁸⁶ Evidentemente, no es una herencia sólo de Eliot, sino que se sustenta en toda una tradición de la que forman parte “el hombre deshabitado de Alberti, los hombres huecos de Eliot, los asesinados por el cielo y las criaturas vestidas sin desnudo de García Lorca, los cuerpos vacíos de Cernuda y el ser también deshabitado de Cernuda” (García Montero, 2006:70), de “Remordimiento en traje de noche”; asimismo podemos añadir a esta genealogía el precedente mallarmano de Igitur.

la fragmentación, de la fractura, de los “residuos”, considerados consustanciales a la palabra poética. Y ahí interviene otra diferencia: la sacralización de la figura del poeta, sacralización inexistente en Gil de Biedma, me atrevería a decir que tampoco en Eliot, pero en la que Valente sí cree y acerca de la cual insiste en varias ocasiones. Antonio García Berrio incide de hecho en “la resacralización divina de la voz en poesía” (García Berrio, 1995:17) que se daría con Valente y vincula el anhelo de “vaciado” del que hablaba el poeta gallego con una propuesta inserta en la «poesía de la meditación» y en la tradición de Mallarmé:

La restitución de la verdad al «logos», la resacralización divina de la voz en poesía, se cumple sólo en «escucha» y en la «espera». Es el mito tardomoderno más fácilmente creíble en la experiencia mística de los poetas conversos actuales como Valesio y José Ángel Valente, que no en la alternativa a la objetividad metafísica que convierte en sospechosa la *auscultación* fructífera de Heidegger. La vía purgativa de la ascesis mística la renueva esta «poesía de la meditación» en el atormentado proceso de vaciado de sí misma que representa el anhelo imposible de la página en blanco. (*ibidem*).

Volvamos una vez más a las palabras de Valente acerca del *chameleon poet* de Keats:

Lo que dice Keats es que el poeta tiene que vaciarse de su propia identidad, de su propio ego para hacerse transparente a lo universal, para que el universo se manifieste a través de él. ¿Qué es lo que opera el poeta? Un vaciado, es decir, algo muy parecido al exilio divino del que hablaba antes. Y eso también lo hace el místico.

Es imposible hablar del “vaciado” del poeta para convertirse en caja de resonancias del universo y del “exilio divino” parecido al del místico si no se cree en la sacralización de la figura del poeta. Al mismo tiempo, dicho “vaciamiento” no implicaría una sustitución de la identidad real por una identidad ficticia, propia de la disposición a la invención. Haciendo un breve paréntesis, recordemos que Gil de Biedma aludía precisamente, en relación a Keats, a la “capacidad negativa” como equivalente del estado de “disponibilidad” del poeta, “disponibilidad” previa, para el autor barcelonés, a la invención de una identidad, en cierto sentido a un “hacer”. De hecho, en su conferencia “Leer poesía” es sintomático el uso de términos como “hacer” y “actividad” para referirse al proceso de creación poética. Después de afirmar que “escribir poesía es una actividad, o por lo menos lo es desde hace bastante tiempo, yo diría que bastantes siglos, absolutamente condicionada por el hecho de haber leído poesía” (Gil de Biedma, 2006:32), apunta “que el hacer poesía se convierte en una actividad no

espontánea y derivada precisamente de haberla leído, que es lo mismo que ocurre con la novela” (*ibidem*). Desde esta perspectiva, hay una marcada diferencia entre los dos poetas españoles a la hora de considerar los mecanismos del quehacer poético.

Leamos una vez más la carta de Keats a Woodhouse para descubrir cómo se construye la lectura de Valente: “Lo que dice Keats es que el poeta tiene que vaciarse de su propia identidad, de su propio ego para hacerse transparente a lo universal, para que el universo se manifieste a través de él.” Escribe Keats, justo después de la frase que retoma Gil de Biedma (“A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body.”):

The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity—he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures. If then he has no self, and if I am a Poet, where is the Wonder that I should say I would write no more? Might I not at that very instant [have] been cogitating on the Characters os Saturn and Ops? It is a wretched thing to confess; but is a very fact that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature—how can it, when I have no nature? When I am in a room with People if I ever am free from speculating on creations of my own brain, then not myself goes home to myself: but the identity of every one in the room begins to press upon me that, I am in very little time annihilated. (Keats, 2001:387).

Es posible que el “vaciado” al que hace alusión Valente se haya originado a partir del “desvanecimiento” (“mi carácter individual se desvanece”) y el “aniquilamiento” (“me siento aniquilado”) que apunta Keats como síntomas de la ausencia de identidad del poeta. En esta dirección, creo que es ilustrativo intentar ver en qué partes de la carta a Woodhouse se basan los dos poetas (anteriormente cité el pasaje en que me parecía que se basaba Gil de Biedma) para hacer dos lecturas tan distintas, lecturas que por lo demás corresponden a también a dos temperamentos diferentes.

“Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar”, escribe Valente en *Mandorla* (1982). Es decir, replegarse sobre uno mismo en busca de una palabra fundacional, permanecer alerta, pero pasivo. Así, leemos en “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, incluido en su libro *Material memoria* (1979): “Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. [...] Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío.” (Valente, 2001:41).

Ahora bien, todas estas cuestiones han de analizarse procurando buscar sus matices y las contradicciones que surcan a veces los discursos críticos y la práctica poética. Así ocurre por ejemplo con Valente, que, pese a insistir en el íntimo vínculo de la experiencia poética y la mística y el “vaciado”, el borramiento de cualquier identidad previa a la escucha lírica, lleva a cabo un trabajo impresionante sobre la palabra y, en algunos de sus más famosos ensayos, como “Conocimiento y comunicación” o “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht”, afirma que “todo poema es un conocimiento «haciéndose»” o que

Todo movimiento creador auténtico es en principio un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. En términos absolutos, el poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir, ya que ese contenido de realidad no es conocido más que en la medida en que llega a existir en el poema. Es este último el que nos permite identificar el material de experiencia sobre el que hemos trabajado. (Valente, 1971:27).

El poema sería así el resultado de la elaboración de una experiencia. Por supuesto que, en los mismos ensayos, Valente insiste en que “toda poesía es, ante todo, *un gran caer en la cuenta*” (*ibid.*, 6), “todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro” (*ibidem*), un “avance por tanteo” (*ibid.*, 7) y en que “hay, por tanto, en la raíz de lo poético, un primer compromiso con lo oculto” (*ibid.*, 23). Considerando “la actividad poética como revelación de lo encubierto” (*ibid.*, 24), el autor gallego define en “La memoria del fuego” –texto incluido en *Variaciones sobre el pájaro y la red/ La piedra y el centro-* el “estado de escritura” como “estado de espera o de escucha” (Valente, 2000:253): “Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra –palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad-, sino del que va a comparecer ante ella.” (*ibidem*).

La escritura sería así “estado, pues, de disponibilidad y de receptividad máximas caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia” (Valente, 2000:254). La “espera” es básica dentro del proceso poético tanto para Jaime Gil de Biedma como para José Ángel Valente. Sin embargo, la administración de tal espera es totalmente opuesta. El poeta barcelonés declaraba que esperaba que un poema se pusiera pesado para escribirlo. Cifraba la “espera” en clave de “obsesión” y le aplicaba una mirada desde luego descreída. Para Valente en cambio la espera del poeta es similar a la del místico y parece aguardar la revelación “de lo que las palabras van a decir”: “Escribir por espera, y no desde la locución, sino desde la

escucha de lo que las palabras van a decir”, afirma Valente en un texto titulado “A propósito del vacío, la forma y la quietud”.

Los dos poetas leen así las mismas teorías de Keats – ya que no cabe duda de que la “capacidad negativa” está emparentada con la idea del *camalio poet*- de manera muy distinta, según sus intereses y sus miradas. Lo mismo hacen con Eliot, cuya herencia asimilan de forma divergente, aunque presenten algunos elementos comunes, que este trabajo intentará enunciar y analizar.

Pero volvamos al sujeto poético de Valente, un sujeto fracturado no sólo en sus vivencias, sino también en la plasmación verbal de estas vivencias. Se trata de un sujeto compuesto por “rotas imágenes” –la huella eliotiana es clara-, por despojos, por “residuos” - un término que se repite sintomáticamente en *Al dios del lugar* (1989).

Según Marcela Romano,

La cuestión de la identidad como tópico abarca la totalidad de la producción valentiana y responde a la crisis del sujeto como centro fundador de sentido que recorre los debates epistemológicos y las prácticas culturales de la posmodernidad. En esta crisis, que involucra también las formas de representación del sujeto escriturario, el concepto de “fragmento” constituye, en su producción temprana, la clave deconstructiva a partir del cual el “yo” instala sus relaciones con la propia historia, consigo mismo y con la alteridad. (Romano, 2002:83).

Desde su primer libro, *A modo de esperanza* (1955), se enuncia una identidad fracturada, irreconocible en el espejo, un “yo” poético cercado por la tentación del borramiento. Es alguien que, en “El espejo” por ejemplo, no reconoce su rostro en el espejo:

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,
tan caído y sin par
en este espejo.

El rostro, condensación del tiempo- “También fue niño/ este rostro, otra vez, con madre al fondo”-, se percibe como una imagen extraña y, muy importante, como una “máscara de nadie”. El rostro mira al sujeto y lo interroga desde un “mudo asombro”: no hay posibilidad de reconocimiento, no se sabe a quién pertenece este rostro, es una máscara que esconde una ausencia. El proceso de autoborramiento ha comenzado:

Pero ahora me mira –mudo asombro,

glacial asombro en este espejo solo-
y ¿dónde estoy –me digo-
y quién me mira
desde este rostro, máscara de nadie?

En el capítulo final de su espléndido libro *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Julián Jiménez Heffernan traza la genealogía de voces que confluyen en este poema. Los primeros versos descubren “una lección de desconsuelo” (Jiménez Heffernan, 1998:338) y tienen ecos lorquianos:

Resuena, inesquivable, el verso penúltimo de *Vuelta de Paseo*, el gran poema de Lorca que abre su libro neoyorquino: «Tropezando con mi rostro distinto de cada día». La contemplación del sujeto en el espejo conduce a una inmersión en lo ajeno, lo otro, lo distante, una profanación alienante que se expresa desde el discurso *desconcertado* [...].

Je est un autre. Valente reescribe el exergo de Rimbaud, pero lo hace desde las claves místicas del deconcierto local: «¿dónde estoy...?» Como en *El Éxtasis* de Cernuda, la voz poemática invoca una identidad pueril: «También fue niño/ este rostro, otra vez, con madre al fondo». (*ibidem*)

Ahora bien, mientras que el sujeto cernudiano de “El éxtasis” sí se reconoce en la superposición de tiempos y edades, aunque al principio vacile “como niño al umbral de estancia oscura”, el de Valente sólo puede asombrarse desconcertado de la extrañeza que su propia imagen – que ya es la imagen de una ausencia- le provoca:

Pero al final vence la certificación de un extravío: el sujeto queda desubicado en una liminaridad fronteriza y espectral. Valente repite dos veces la palabra *asombro*. No es casual. Los asombros de su escritura exhiben siempre la espectral consistencia de su étimon: el *asombro* es *sombra*. De ahí la paradoja de un espejo que especula sombra en lugar de luz. Y el *rostro* queda in-descifrado en *rastró*, huella, efímera señal que se borra en la palabra. (*ibid.*, 339).

No sólo no se produce en esta contemplación ningún “reconocimiento”: en el espejo no hay siquiera una imagen, no hay “nadie”. Si el espejo no refleja nada, la existencia del propio espacio que el yo desconcertado habita se vuelve problemática: “¿dónde estoy?”. El sujeto no

sabe a quién interpelar, como Eliot, “Who is the third who walks always beside you?”. No se da el diálogo, el reconocimiento del final de *Four Quartets*:

And heard another’s voice cry. ‘What? are *you* here?’
Although we were not. I was still the same,
Knowing myself yet being someone other-
And he a face still forming, yet the words sufficed
To compel the recognition they preceded.

En este sentido, es sintomático que la “máscara” sea de “nadie”: no hay una imagen oculta a la que acceder, sino un borramiento. Detrás de la máscara no hay nada, nadie, ninguna imagen, sólo una ausencia. “Lugares que son ausencias”, definía Jiménez Heffernan los espacios deshabitados que la escritura de Valente construye. Así lo vemos en el poema X de *El Fulgor*:

No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti.
La voz
desciende muda con los ríos
hacia el costado oscuro de la ausencia.

Pero volvamos a “El espejo” y al análisis de Heffernan:

«Máscara de nadie» es una doble paradoja, pues de ser de alguien sería «máscara de persona», y como se sabe, dicha expresión se reduce a «máscara de máscara», pues la persona era, en el teatro clásico, la máscara que hace re-sonar y amplificar la voz. De igual modo la persona poética usa su máscara para amplificar su identidad (más o menos ficticia) en la escritura. (*ibidem*).

Por su parte, Marcela Romano hace el siguiente comentario del poema:

El texto describe la ruta de un sujeto que se percibe desde la ajenidad hasta terminar desconociendo los límites entre su propia realidad y la imagen vacía que el cristal le devuelve, la cual, finalmente, se le impone. Desde el personal (aunque ya escindido) «mi rostro» a «máscara de nadie», el diseño de la subjetividad va despojándose de su inicial referente, para

convertir la identidad en un mero simulacro, en el reflejo de una huella cuyo origen parece haberse perdido para siempre. (Romano, 2002:84).

A continuación, la estudiosa alude a “Los olvidados y la noche”, donde “el peso de los muertos familiares confunde la identidad presente del sujeto, incapaz de discriminar los límites entre aquellas existencias y la suya propia” (*ibíd.*, 85):

¿Soy yo quién pasa o sois vosotros?
¿quién está detenido?
¿quién abandona a quién?
¿quién está inmóvil o quién es arrastrado?

Recordamos los versos de “East Coker” que describen la presencia del júbilo de los muertos, “mirth of those long since under earth”, en la danza de los vivos y la vivencia de la temporalidad como incorporadora de varias generaciones: “But a lifetime burning in every moment/ And not the lifetime of one man only/ But of old stones that cannot be deciphered.”, retomada en “Las Dry Salvages”:

[...] I have said before
That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations –not forgetting
Something that is probably quite ineffable:
The backward look behind the assurance
Of recorded history, the backward half-look
Over the shoulder towards the primitive terror.

El sujeto de “Los olvidados y la noche” sucumbe a este “terror primitivo” que aglutina a los muertos queridos, “jirones de mi ser”. La noche (“Inmensa noche. Solitaria noche”)²⁸⁷ proporciona al yo la conciencia angustiada de encontrarse despojado de su propio cuerpo:

Inmensa noche. Solitaria noche.
(Despojado de mí busco mi cuerpo en vano,
sigo en vano mi voz.)

²⁸⁷ Veremos más adelante la importancia del límite temporal del día al tratar, siguiendo a Heffernan, la “temporalidad redencionista” del sujeto de Valente.

Se anticipa así el sujeto compuesto por “imágenes rotas” de *Material memoria* (1977) y *Al dios del lugar* (1989), un sujeto descentrado, que busca en vano recoger los despojos – en “Muerte y resurrección”, poema que cierra *Mandorla* (1982), leemos: “No estabas tú, estaban tus despojos”- de su propio cuerpo, como en el segundo poema de *El fulgor* (1984):

Buscar en todos
los rincones.
No poder encontrarse.

Veamos el poema que abre *Material memoria*:

Objetos de la noche.
Sombras.
Palabras
con el lomo animal mojado por la dura
transpiración del sueño
o de la muerte.
Dime
con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,
trazar los signos,
tender la red al fondo,
vislumbrar en lo oscuro
el poema o la piedra,
el don de lo imposible.

Como veremos con más detalle al analizar la meditación temporal en Valente, hay una espera angustiada del “día venidero” por parte de un sujeto que sólo se encuentra capaz de trabajar con “rotas imágenes”, que percibe su propio cuerpo como una suma de despojos, de “rotas imágenes”. El eliotiano “montón de imágenes rotas” de la primera parte de *La tierra baldía*, “El entierro de los muertos” viene enseguida a la memoria:

Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only

A heap of broken images, where the sun beats²⁸⁸

“Un montón de imágenes rotas, en que da el sol” es lo único que percibe el personaje poético en “En entierro de los muertos”. Volvamos a la interrogación de Valente:

Dime
con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero
[...]

No sólo las imágenes que el sujeto contempla (o en las que se contempla como ausencia) están rotas, también los espejos. Esta transferencia es sumamente sintomática: la descomposición, los despojos, afectan al propio objeto encargado de devolver la imagen. Así, en uno de los poemas de *Al dios del lugar*, el cuerpo del “otro” “y sus figuras”, después de apariciones intermitentes, agonizan “en los espejos rotos”:

Venía el otro
con sus muérdagos tristes.
Y cómo se asomaba y cómo luego
volvía a aparecer en un amago
subterráneo de sí, interminable,
igual que cola o sombra o sólo
como inocente víctima.

Cómo sabrías tú
que fuera aquél el otro
sin pruebas fehacientes
de lo siempre no dicho.

Amanecer tardío
de su silueta en tu mirada
turbia.

Y el homicidio calculado
y el delirio sin fin

²⁸⁸ “Hijo de hombre,/ no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo/ un montón de imágenes rotas, en que da el sol”.

del cuerpo y sus figuras
en los espejos rotos.

Este “delirio” se radicaliza en el segundo poema de *El Fulgor* (1984) y desemboca en la desaparición, el borramiento total del cuerpo cuyos despojos se buscan en vano por “los rincones”. Cualquier posibilidad de reconocimiento, de encuentro con una identidad estable, fracasa; no hay siquiera “residuos”, sólo la certificación del “vacío”:

Se ve sólo el vacío.
Buscar en todos
los rincones.
No poder encontrarse.

Al tratar la construcción del tiempo, veremos con más profundidad las figuraciones del sujeto en Valente –y en Gil de Biedma- y sus posibles huellas eliotianas. Para lo que me interesa ahora, un avance del dibujo de la configuración del “yo” lírico en el poeta gallego, quería subrayar su dimensión de suma de despojos, de imágenes rotas, y su afán de autoborramiento (afán cuyo trayecto procuraré estudiar en detalle ligándolo a la construcción del tiempo). También me proponía establecer una comparación con Jaime Gil de Biedma: si con el autor barcelonés estábamos ante la poesía concebida como una forma de inventarse una identidad en clave a menudo autoirónica, con Valente nos encontramos con una elaboración del sujeto lírico en una doble articulación: como *cuerpo* –núcleo de significación fundamental- y, en tanto que cuerpo, como suma de despojos. Por supuesto que la dimensión de cuerpo del personaje de Gil de Biedma es también fundamental, pero se trata de un cuerpo para el que el goce físico es una puerta a la felicidad, una forma de derrotar la muerte. Es un cuerpo sensual.

El sujeto poético en Gil de Biedma se encuentra asediado por la angustia temporal, pero no se quiebra, no se disgrega. El “sujeto deshabitado” (Heffernan, 1998:371) de Valente sí (aunque habrá que analizar el trayecto hacia esta disgregación, presente sobre todo en el último Valente) y en este sentido es –en parte- heredero del personaje que en los “Preludios” contemplaba estupefacto “las mil imágenes [...] que chisporroteaban contra el techo”. “Jaime Gil de Biedma” es una invención de la identidad de Jaime Gil de Biedma, igual que Mr. Eliot es el guiño autoirónico de Eliot. Pero en Valente sería impensable “José Ángel Valente” como personaje o el personaje del no personaje, del borrado. El sujeto aquí no tiene nombre, es un

sujeto siempre disgregado el que experimenta la angustia temporal como descomposición de su propio cuerpo. La tensión máxima sería en este sentido –recordemos “El espejo”- la plasmación del cuerpo como ausencia, como “nadie”²⁸⁹.

A modo de conclusión, podríamos avanzar que en Gil de Biedma el personaje poético es la exhibición de un artificio –exhibición relacionada por supuesto con sus reflexiones acerca del carácter ficitivo del poema, considerado como un simulacro-, la representación de una concepción totalmente desacralizada. Mientras que en el caso del afán de disolución del sujeto en Valente, parece -si tomamos en cuenta sus palabras acerca de la similitud de la experiencia poética y la mística- que procede de una visión que evidentemente sacraliza la función del poeta. En este sentido cabría hablar de una poética de desacralización *versus* una poética trascendentalista.²⁹⁰ Sin embargo, en el caso de Valente hay que matizar mucho, e intentaré hacerlo, ya que, como sentenciaba Jiménez Heffernán, “Valente no deja nunca de tocar el lomo corporal de la palabra.” (Jiménez Heffernán, 1998:362). Ambas opciones, como hemos visto y seguiremos viendo a la hora de analizar los propios versos, están íntimamente ligadas en Eliot.

²⁸⁹ Es muy sintomático que el título de uno de sus libros sea precisamente *Nadie* (1997).

²⁹⁰ Debo esta conclusión a una observación finísima de Marcela Romano; de hecho, estas frases son una transcripción casi literal de esta observación que me hizo en una conversación acerca de mi proyecto de tesis.

CAPÍTULO 6.

LOS JIRONES DEL TIEMPO.

EL TIEMPO DE LA INTIMIDAD, EL TIEMPO DE LA HISTORIA.

6.1. Los “marchitados muñones del tiempo” y el “boquete en el alma”

Tanto en Jaime Gil de Biedma como en José Ángel Valente podemos hablar, teniendo presente la impronta eliotiana de ambos, de dos instancias de la meditación sobre el tiempo: una instancia de fractura y otra de celebración²⁹¹. Esta segunda instancia la encontramos sobre todo en Jaime Gil de Biedma, y en pocas ocasiones en Eliot y Valente. Al analizar el tiempo de la intimidad, empezaré viendo el tiempo fracturado: el “boquete en el alma” de Gil de Biedma y el “oscuro paladar del tiempo” de Valente en relación a los “marchitados muñones del tiempo” de *La tierra baldía* (por cierto, en este sentido podríamos hablar también del “vuelo oscurísimo del tiempo” del poema “Extravío de horas” de Carlos Barral). Otro núcleo a desplegar sería la reflexión acerca la imposibilidad del recuerdo exacto: “el ejercicio de la irrealidad” como memoria inventada²⁹² de Gil de Biedma y el “oscuro reino” del recuerdo de Valente. En este sentido, la reflexión eliotiana acerca de la no adecuación experiencia /memoria (“We had the experience, but missed the meaning,/ And approach to the meaning restores the experience/ In a different form[...]”²⁹³) y de los complicados mecanismos de la emoción es una presencia indudable en sendos poetas españoles. Tiempo y emoción funcionarían así como “constelaciones de significación”²⁹⁴ íntimamente vinculadas. En cuanto

²⁹¹ Observación hecha asimismo por Marcela Romano en otra conversación.

²⁹² La “memoria inventada” como constelación de sentido me fue sugerida por Juan Calor Rodríguez en una conversación muy útil para mi tesis. Volveré en el próximo apartado a hacer referencia a esta conversación.

²⁹³ “tuvimos su experiencia pero nos perdimos el significado,/ y el acercamiento al significado restablece la experiencia/ de una forma diferente [...]”

²⁹⁴ Tomo prestado el término de Jaime Gil de Biedma (1994:165).

a la segunda instancia, de celebración, el núcleo básico a analizar sería la salvación a través del instante. El “dardo de luz” de Eliot forma parte de la genealogía de la reivindicación del presente de Valente -otro ilustre precursor sería para el poeta gallego el Keats de la carta de 22 de noviembre de 1817 a Benjamin Bailey: “I scarcely remember counting upon any Happiness –I look not for it if it be not in the present hour –nothing startles me beyond the Moment” (Keats, 2001:186) – y subyace también de alguna manera al vitalismo de Gil de Biedma (vitalismo que pocas veces se detecta en Eliot y Valente), con su reclamación de la felicidad a través de la plena vivencia del instante. El brillo del instante en los poemas del autor catalán se puede vincular con “el tema de la ilusión” y “las complicadas relaciones entre ilusión y realidad” (Debicki, 1992:199,200) y con el constante “ejercicio de la irrealidad”. De lo que se trata, en el caso de Gil de Biedma, es de perseguir la felicidad a sabiendas de su condición fugaz, de aislados instantes de plenitud. Según escribe Carole Viñals, “L’homme Gil de Biedma, à en croire tous les témoignages qu’il nous a été donné de lire et d’entendre, s’est efforcé toute sa vie de poursuivre obstinément le bonheur. Le moi biedmien désire le bonheur et il croit qu’il est possible d’être heureux.” (Viñals, 2001:13).

Como leemos en “Resolución”:

Resolución de ser feliz
por encima de todo, contra todos
y contra mí, de nuevo
-por encima de todo, ser feliz,
vuelvo a tomar esta resolución.

Sin embargo, la reivindicación de la felicidad está atravesada por la lucidez del personaje que sabe “que la vida iba en serio”, aunque a veces dé pequeñas treguas de instantes luminosos:

Pero más que el propósito de enmienda
dura el dolor del corazón.

Hay pocas huellas de vitalismo en Eliot, aunque el “dardo de luz” de “Burnt Norton” es, aparte de una imagen bellísima, una concesión a la plenitud del instante y a la sensación de felicidad. No obstante, como veremos a la hora de analizar con más detalle los síntomas

textuales del brillo del instante en los tres poetas, el hedonismo que trasluce el vitalismo de Gil de Biedma presenta, en su plasmación verbal, cierta impronta eliotiana.

De momento, para introducir las reflexiones dedicadas a la angustia temporal, al tiempo como “boquete en el alma”, me gustaría esbozar un acercamiento a la meditación sobre lo que he llamado el tiempo cotidiano, fragmentario en el autor angloamericano. Se trata de un acercamiento en el que, por supuesto, se profundizará a lo largo del ejercicio comparativo. El objetivo es procurar configurar algunos ejes de análisis, algunas constelaciones de sentido que metodológicamente puedan utilizarse en la comparación.

Veamos primero “La canción de amor de Alfred J. Prufrock”. La meditación sobre el tiempo aparece enmarcada en un viaje iniciático, pero cuyo trayecto está sembrado de sombras, de irrealidad. Las citas del Purgatorio y el Infierno de Dante dan en este sentido una clave valiosísima de lectura.²⁹⁵ El principio (*Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky*) influyó decididamente en Gil de Biedma, quien empieza así su poema “Pandémica y Celeste”:

Imagínate ahora que tú y yo,
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.

El tiempo de Prufrock, el atardecer de una *suave noche de octubre* es un tiempo de continuo entretejido caótico de sensaciones, un tiempo que se prolonga y se repliega infinitamente en su fragmentación, en sus jirones:

And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works of days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,

²⁹⁵ “The epigraph is never to be ignored in Eliot; for what it is not an essential part of the poem, it conveys hints of significance or even genesis of the poem. Together with the title, it prepares the reader for the experience of the poem. Thus the first rule in reading one of Eliot’s poems is to consider the possibilities suggested by the title and epigraph.” (Williamson, 1998:57-58).

And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.²⁹⁶

Andrew Walsh pone de manifiesto la afinidad de ambos poetas por las noches de otoño o invierno, noches que ocupan un lugar aparte en la mitología del tiempo cotidiano, y hace una comparación precisamente entre “Noche triste de octubre, 1953” y “Retrato de una dama”:

Al igual que Eliot, Gil de Biedma parecía sentir una especial predilección poética por las noches de otoño o invierno [...] como el trasfondo de sus poemas, un trasfondo frecuentemente concretado al situar los poemas en un cuarto oscuro y silencioso. Aunque el poeta barcelonés señalaría la procedencia baudeleriana de ese tópico, éste también constituye un *topoi* característico de la poesía de Eliot (sobre todo en su primera etapa como en los casos de los “Preludios”, “Gerontion”, “Retrato de una dama” o “Rapsodia de una noche de viento”), y aquí Gil de Biedma ofrece un cuadro muy similar aunque matizado por las circunstancias políticas de la España de entonces:

*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 estos rumores
que recobran de pronto una vida
y un significado propio, misterioso*

Resulta interesante cotejar estas líneas [...] de manera muy especial, con las siguientes estrofas de “Retrato de una dama”:

*The October night comes down; returning as before
Except for a slight sensation of being ill at ease
I mount the stairs and turn the handle of the door
And feel as if I had mounted on my hands and knees [...]*

²⁹⁶ “Y claro que habrá tiempo / para el humo amarillo que se desliza por la calle/ restregándose el lomo contra los cristales de las ventanas; / habrá tiempo, habrá tiempo/ de preparar una cara para encontrar las caras que encuentras; / habrá tiempo de asesinar y de crear, / y tiempo para todos los trabajos y los días de las manos/ que levantan y dejan caer una pregunta en tu bandeja; / tiempo para ti y tiempo para mí, / y tiempo aún para cien indecisiones, / y para cien visiones y revisiones,/ antes de tomar té con tostadas.”

*My smile falls heavily among the bric-a-brac*²⁹⁷. (Walsh, 2004:227-228).

En “Retrato de una dama” la experiencia diaria se dibuja – desde la “voz” de una mujer conmovedora, fracasada en su intento de seducir a la otra “voz”, la del personaje- como “a life composed so much, so much of odds and ends.” La articulación temporal se despliega en este poema de manera cíclica, desde “the smoke and fog of a December afternoon” hasta “The October night comes down; returning as before”, pasando por la explosión cruel²⁹⁸ de la primavera. Sus ritmos son los de la “caída agonizante”, ya que “Retrato de una dama” es un ejemplo privilegiado de la defensa eliotiana de la música de la poesía.

Volviendo a los versos anteriormente citados de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, con esta sección del poema, afirma Stephen Spender, “what is introduced [...] is the theme of time, which recurs throughout the poem like the reiteration of a note in a Beethoven sonata” (Spender, 1975:37). Sobre estos versos de ritmo encantatorio, Hugh Kenner escribe que obedecen a una búsqueda consciente por parte de Eliot de una textura de efectos²⁹⁹:

Somehow beyond or around it lies the world where questions have answers, but the moment an “overwhelming question” is mentioned we are cautioned,

Oh, do not ask, “What it is?”

Above this monotonous emotional pedal-point runs a coruscating texture of effects. For twelve lines the word “time” reverberates, struck again and again, while (punctuated once by the startling precision of “To prepare a face to meet the faces the you meet”) portentously lay mere sonority. (Kenner, 1977:10)

En su libro *T.S.Eliot's Silent Voices*, John T.Mayer hace una crítica de las afirmaciones de Kenner, subrayando el papel de la conciencia en la primera poesía eliotiana (hasta *The Waste Land*). En este sentido, según Mayer, tanto los “efectos” a los que se refiere Kenner, como las “voces” desplegadas en estos poemas, son “modificaciones de la conciencia”:

²⁹⁷ “Cae la noche de octubre: volviendo como antes / salvo por una ligera sensación de malestar / subo la escalera y doy la vuelta al pestillo de la puerta/ y noto como si hubiera subido en las manos y rodillas [...] Mi sonrisa cae pesadamente entre los cachivaches.”

²⁹⁸ La crueldad asociada a la primavera la encontramos también en el célebre inicio de *La tierra baldía*: “April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain.” (“Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de la tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, removiendo/ turbias raíces con lluvia de primavera.”).

²⁹⁹ “Eliot deals in effects, not ideas; and the effects are in an odd way wholly verbal, seemingly endemic to the language, scrupulously concocted out of the expressive gestures of what a reader whose taste has been educated in the nineteenth-century classics takes poetry to be.” (Kenner, 1977:6).

Kenner's conclusion about Eliot's early poetry, that it deals in "effects" that are "in an odd way wholly verbal, seemingly endemic to language", ignores the consciousness, the source of these "effects" and, thus, a main dimension of this poetry. Like this "effects", the voices of these poems are modifications of consciousness [...].

Indeed, it is as portrayals of acts of the mind that Eliot's poetry of consciousness establishes its modern character, in Wallace Stevens's sense of modern poetry, as "the poem as the act of the mind". For Eliot, the act of the mind is typically an act of self-consciousness, the manipulation of these constructs (the self-images and self-projections) of self-awareness. This is not the mind explaining itself, but an interior drama, a dialectic of awareness. (Mayer, 1989:13-14).

Dentro de esta argumentación, Mayer habla del "psychic monologue" (Mayer, 1989:12) de Eliot, en lugar del "dramatic monologue", sintagma que no le parece aplicable al poeta angloamericano: "Eliot's break from the Romantic poetry of subjectivity is clear, and equally clear is his separation from the dramatic monologue, a form often identified with him" (*ibid.*, 11). La afirmación del estudioso resulta muy interesante para el presente trabajo, dentro del cual las cuestiones relacionadas con el personaje poético y con el monólogo dramático – sustituido para Mayer por el "monólogo psíquico"- se destacan especialmente. Mayer considera la etapa eliotiana que abarca desde los primeros poemas hasta *The Waste Land* como

[...] essentially a psychic poetry, a poetry about consciousness; that this poetry of consciousness is expressed in a new form, the psychic monologue; and that it develops its meaning particularly by means of the interplay of silent voices through which consciousness hears the rival claims of its experience. (*ibid.*, vii).

Sobre las mismas cuestiones Edward J.H.Greene afirma en su libro *T.S.Eliot et la France*: "Les monologues de Browning sont de l'ordre discursif, ou narratif; ceux d'Eliot sont de l'ordre psychologique et musical. Chez Eliot, l'arrangement des images fait sur le lecteur l'effet d'une musique; et cet effet est fortifié par le vers même qui est très musical."(Greene, 1951:32).

La "mera sonoridad" avanzada por Kenner se puede relacionar quizá con la defensa de *the music of poetry* de Eliot, y además con un cierto efecto irónico. Volviendo al tema que nos ocupa ahora, el tiempo, cabe mencionar la interpretación de George Williamson, que vincula la metamorfosis del tiempo, desde un tiempo todavía "confortable" hacia la angustia

vertiginosa de los minutos, en un tono siempre oscilante entre la burla y la solemnidad (potenciado también por la alusión a *Los trabajos y los días* de Hesiodo):

The same kind of mock-heroic contrast appears in the un-Hesiodic “works and days of hands”, through it also magnifies the “question”. And there will be time for the two of them, you and me, at least before the event. This section ends by making precise the moment for the “overwhelming question”, which is tea-time.

[...] Still finding comfort in time, the next section increases the tension by raising the question of daring- only to particularize his fear. The tensional image of climbing stairs, with its implication of effort, only exposes his weakness in the self-conscious disabilities proper to unromantic middle-age. (Williamson, 1998: 59-60).

Veamos la imagen:

And indeed there will be time
To wonder, “Do I dare?”, and, “Do I dare?”
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair-
[They will say: How his hair is growing thin!]³⁰⁰

Si al principio del viaje el tiempo todavía se presentaba como una ilusoria dilatación sin límites, como una sensación reconfortante, un solo minuto concentra ahora infinitos reveses, posibles cambios espectaculares de situación:

In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse.³⁰¹

El tiempo personal, necesariamente fragmentario y caótico, es anticipado por el personaje³⁰² en su eterna sucesión diaria, percibido como un depósito continuo de residuos

³⁰⁰ “Y claro que habrá tiempo/ de preguntarse «¿Me atrevo?», y «¿Me atrevo?», / tiempo de volver atrás y bajar la escalera./ con un claro de calvicie en medio de mi pelo/(dirán: «¿Cómo le está clareando el pelo!»)”

³⁰¹ “En un minuto hay tiempo/ de decisiones y revisiones que un minuto volverá del revés.”

³⁰² Hay que decir que para Hugh Kenner no se puede hablar Prufrock como “personaje”: “J.Alfred Prufrock is a name plus a Voice. He isn’t a “character” cut out of the rest of the universe and equipped with a history and a necessary context, like the speaker of a Browning monologue.”(Kenner, 1977:35). Veamos las reflexiones de Stephen Spender sobre Prufrock: “Instead of being the satiric observer, he is the observed (‘the observed of all observers’), transferring the contempt with which he believes the women in the room regard him, on to himself in the form of self-irony. Prufrock represents a state of mind, but he is also (I would say) decidedly a person.” (Spender, 1975:38). Y, unas páginas después:

domésticos en apariencia inofensivos, “cucharillas de café” y “colillas” de los días. Los gestos cotidianos se amplifican como en una caja de resonancias, se convierten en portadores de preguntas no contestadas o ni siquiera formuladas, se visualizan acompañando detalles corporales (los ojos, los brazos), se desdibujan en imágenes fugaces y sobre todo, no permiten la ilusión:

For I have known them already, known them all:-
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.
So how should I presume?

And I have known the eyes already, known them all-
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?

And how should I presume?

And I have known the arms already, known them all-
Arms that are braceled and white and bare
[But in the lamplight, downed with light brown hair!]
Is it perfume from a dress
That makes me so disgress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.

And should I then presume?

And how should I begin?³⁰³

It is true that Prufrock is not a ‘character’ who could be taken out of one set of circumstances and put into another, and who would behave independently of both, like Mr. Pickwick, or Wells’s Mr Kipps, or a Hemingway hero, or even like one of Browning’s Renaissance aristocrats, painters or bishops in his dramatic monologues.

But, in order to be an individual life portrayed, Prufrock does not have to be a three-dimensional personage of this kind. He is real in the manner of Frédéric Moreau, Flaubert’s anti-hero in *L’Éducation Sentimentale*, whose life is the projection of the conditions that surround him.

Prufrock is, then, a person of the kind who might appear in a novel by D.H. Lawrence or Virginia Woolf. (*ibid.*, 39-40).

³⁰³ “Pues les he conocido ya a todos, les conozco a todos-/ he conocido los anocheceres, mañanas, tardes,/ he medido mi vida con cucharillas de café; /conozco las voces que mueren con una caída agonizante/ bajo la música

La voz habla desde la rememoración y la duda, desde una memoria vacilante que aflora a través de las palabras, de los “efectos”, para intentar recomponer las piezas del puzzle, los jirones del tiempo:

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...³⁰⁴

Con este último verso citado estamos ante un síntoma textual de la influencia de Eliot en Gil de Biedma, en este caso, en el poema “Idilio en el café”:

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

En este sentido, Andrew Walsh explica que

Una de las referencias eliotianas más aceptadas y difundidas por los lectores críticos de Gil de Biedma se encuentra en el verso de este poema que nos habla de los *cansados hombres en pijamas*, referencia que se habría inspirado de forma indirecta en la imagen de los *hombres solitarios en mangas de camisa* que aparece en “La canción de amor de J.Alfred Prufrock”. (Walsh, 2004: 207-208).

Incluso la elección del momento (“la tarde”) y la sensación de irrealidad de los versos guardan un estrecho parecido con la atmósfera eliotiana, con los efectos de superposiciones de tiempos y recuerdos que esta atmósfera provoca.

de un cuarto de más allá. Así, ¿cómo podría hacerme ilusiones? // Y he conocido los ojos, los conozco todos-/ los ojos que te miran fijos en una expresión formulada,/ y cuando está formulado, despatarrado en un alfiler,/ y cuando esté clavado y retorciéndome en la pared, ¿cómo empezaré entonces/ a escupir todas las colillas de mis días y maneras?/ Y ¿cómo podría hacerme ilusiones?// Y he conocido ya los brazos, los conozco todos-/ brazos con pulseras y blancos y desnudos/ (¡pero, a la luz de la lámpara, con vello pardo claro!)/ ¿Es perfume de un traje de mujer/ lo que me hace divagar así?/ Brazos que se extienden en una mesa, o se arropan en un chal./ ¿Y cómo hacerme ilusiones entonces?/ ¿Y cómo iba a empezar?”

³⁰⁴ “¿Diré que he pasado al oscurecer por estrechas calles/ observando el humo que se eleva de las pipas/ de hombres solitarios en mangas de camisa, asomados a la ventana?”

Hablo de superposiciones de tiempos porque desde el tiempo cotidiano, fragmentario, percibido a ráfagas, se introduce el otro tiempo, con el cual el “yo” se funde mediante una sorprendente metáfora:

I should have been a pair of ranged claws
Scuttling across the floors of silent seas.³⁰⁵

Los *silent seas* conformarán el “gran tiempo”, el tiempo con ritmos de mar del final de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” o el tiempo incommensurable que encontramos en Cuatro Cuartetos. De momento, quedémonos en el primer tiempo, el medido con “cucharillas de café”, disperso en trozos y percibido en un descenso³⁰⁶ a las profundidades (de ahí quizás la metáfora de los “fondos de mares silenciosos”), en un viaje que aúna escenarios reales con visiones alucinatorias. El *crescendo* encantatorio de los versos sugiere una percepción angustiada del tiempo, apresado en su transcurrir cotidiano aparentemente doméstico y tranquilo, hasta desembocar en el inmenso potencial destructivo y restauratorio de un minuto:

And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep... tired... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me.
Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?³⁰⁷

El tiempo se aprehende interiormente en clave de ansiedad y “miedo”:

I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
And in short, I was afraid.³⁰⁸

³⁰⁵ “Debería yo haber sido un par de ásperas garras/ corriendo por los fondos de mares silenciosos.”

³⁰⁶ Según apunta muy acertadamente Andrew Walsh, el descenso en el tiempo es otro síntoma de influencia de Eliot en el poeta barcelonés: “La reiteración del tópico eliotiano del descenso de nuevo se hace presente en estos versos [...]: *De noche, / Cuando descendas. // Pero es inútil, nunca/ he de volver a donde tú/ nacías ya con forma de recuerdo.*” (2004: 201).

³⁰⁷ “¡Y la tarde, el anochecer, duerme tan pacíficamente! Alisada por largos dedos, / dormida... cansada... o se hace la enferma, / extendida en el suelo, aquí junto a ti y a mí. / ¿Debería yo, después del té con pastas y helados, / tener la energía de forzar el momento hasta su crisis?”

³⁰⁸ “[...] he visto chisporrotear apagándose el momento de mi grandeza, / y he visto al eterno Lacayo, alargándome mi abrigo y riéndose con disimulo, / y, en resumen, tuve miedo.”

Veamos ahora los versos de Gil de Biedma de “Arte poética”:

Y sobre todo el vértigo del tiempo,
el gran boquete³⁰⁹ abriéndose hacia dentro del alma
mientras arriba sobrenadan promesas
que desmayan, lo mismo que si espumas.

La conciencia del paso del tiempo, siempre presente en el autor de *Las personas del verbo*, se acompaña en varias ocasiones por una meditación inteligente teñida de ternura³¹⁰ y autoparodia, pero en este caso se percibe un tono de desazón vital, de ansiedad, sabiamente equilibrado en las siguientes estrofas. Lo que quisiera subrayar es la afinidad que Gil de Biedma muestra con Eliot en esta metáfora del tiempo interior, ya que el tiempo se apodera aquí del “alma”, desciende hacia ella en un proceso que guarda ciertas similitudes con los versos antes citados de “La canción de amor...” En este sentido, las “promesas” que “sobrenadan” y “desmayan, lo mismo que si espumas”, se podrían equivaler a las promesas falsamente apacibles, desvanecidas en la tormenta de un minuto, de “There will be time, there will be time [...] And time yet for a hundred indecisions,/ And for a hundred visions and revisions/ Before the taking of a toast and tea”.

Andrew Walsh, en su análisis de “Arte poética”, establece una comparación entre la primera estrofa y un fragmento del último de los *Cuatro cuartetos*, “Little Gidding” (cfr. Walsh, 2004:206). Recordemos el comienzo del poema de Gil de Biedma:

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.

“Eliot, por su parte, había conjugado unos elementos parecidos en los primeros versos de “Little Gidding”, fundiendo la primavera con el invierno y remitiéndose a la nostalgia del

³⁰⁹ La misma imagen del tiempo como angustioso “boquete en el alma” la encontramos en “En el castillo de Luna”: “Y los años en la cárcel/ como un tajo dividiendo/aquellos y estos momentos/de buen sol primaveral,/son un boquete en el alma/ que no puedes tapar nunca,/ una mina de amargura/ y espantosa irrealidad.”

³¹⁰ Me permito remitir en este sentido a un artículo mío, en el que propongo la noción de “ternura inteligente” como posible categoría de análisis de la poesía de Gil de Biedma. El artículo, titulado precisamente “La «ternura inteligente» como posible categoría de análisis de la poesía de Jaime Gil de Biedma”, saldrá en febrero 2008 en la revista *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*.

verano” (*ibidem*), afirma Walsh. Los versos que cita para demostrar su “presencia indeleble” (*ibidem*) en “Arte poética” son los siguientes:

Midwinter spring is its own season [...]
When the short day is brightest, with frost and fire,
The brief sun flames the ice, on pond and ditches
In windless cold that is the heart’s heat [...]
Where is the summer, the unimaginable
Zero summer?³¹¹

También localiza Walsh las resonancias eliotianas del “vértigo del tiempo,/ el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma” en un fragmento de “Las Dry Salvages”:

Por otra parte, la angustia temporal sugerida por el poema de Gil de Biedma también encuentra cierta correspondencia en la obra de Eliot. Así, en una de sus imágenes más brillantes, el poeta barcelonés reflejaba así su miedo existencial:

*Y sobre todo el vértigo del tiempo,
El gran boquete abriéndose hacia dentro del alma*

La imagen de Gil de Biedma se asemeja en su inspiración y su intensidad a otra que nos había dejado Eliot en “Las Dry Salvages”:

*[...] the backward half-look
Over the shoulder, towards the primitive terror³¹² (ibíd., 207)*

“The primitive terror” resuena en “el mismo temor actual” de “Aunque sea un instante”, justo cuando parece que la vida está dispuesta a ofrecer una pequeña tregua de felicidad, a deponer sus espinas:

Aunque sea un instante, deseamos
descansar. Soñamos con dejarnos.
No sé, pero en cualquier lugar

³¹¹ “Primavera en pleno invierno es su estación propia [...] /Cuando el día breve está más claro, con escarcha y fuego,/ el breve sol inflama el hielo, sobre estanque y zanjas,/ en el frío sin viento que es el calor del corazón [...] / ¿Dónde está el verano, el inimaginable/ verano cero?”

³¹² “la mirada a medias, hacia atrás/ sobre el hombro, hacia el terror primitivo.”

con tal de que la vida deponga sus espinas.

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

El “pasado engañoso” de Gil de Biedma recuerda el tiempo “entre medianoche y anochecer, cuando el pasado es todo engaño” de “Las Dry Salvages”:

The tolling bell
Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,
Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future,
Between midnight and dawn when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch
When time stops and time is never ending;
And the ground swell, that is and was from the beginning,
Clangs
The bell.³¹³

“El mismo temor actual” es también “el eterno temor que tiene nuestro rostro” ante la conciencia del “vértigo del tiempo”. Y ahí se sobreponen los tiempos, la angustia ante el “gran tiempo” se modula en “Aunque sea un instante” a través de la historia personal, de “la nerviosa ansiedad” que desemboca “en un desolador deseo de esconderse”. Veamos cómo se construye el trayecto desde la meditación a la evocación de las vivencias de un “pasado engañoso” –la idea de la modificación afectiva del recuerdo, del pasado, es importantísima en

³¹³ “el redoble de la campana/ mide tiempo, no nuestro tiempo, hecha sonar por la ola de fondo/ que se hincha sin prisa, un tiempo/ más viejo que el tiempo de los cronómetros, más viejo/ que el tiempo contado por ansiosas mujeres preocupadas/ despiertas en la cama,/ calculando el futuro,/ tratando de destejer, desenrollar, desenredar/ y remendar juntos el pasado y el futuro,/ entre medianoche y amanecer, cuando el pasado es todo engaño,/ el futuro sin futuro, antes del cuarto de la mañana/ cuando se detiene el tiempo y el tiempo nunca acaba;/ y la ola de fondo, que es y era desde el principio/ hace sonar/ la campana.”

Gil de Biedma y se vincula a otro núcleo básico de significación, el de la construcción de una sensación de irrealidad-:

Se olvida

pronto, se olvida el sudor de tantas noches,
la nerviosa ansiedad que amaga el mejor logro
llevándonos a él de antemano rendidos
sin más que ese vacío de llegar,
la indiferencia extraña de lo que ya está hecho.

Para Richard Sanger,

El héroe de los poemas de Gil de Biedma no es libre en cuanto al paso del tiempo, ni a su condición social, ni a la “realidad- no demasiado hermosa- con sus inconvenientes...”.

[...] En la segunda sección de *Compañeros de viaje*, “Por vivir aquí”, el héroe empieza a retratarse. Los temas del poeta aquí son el paso del tiempo y la historia. En los primeros poemas, (“Arte poética”, “Aunque sea un instante”, “Idilio en el café”, “Recuerda” y “Al final”), se contempla el paso del tiempo de una forma abstracta, sin referencias a la historia personal.³¹⁴ El héroe intenta conservar, como pueda, una difícil serenidad ante la angustia producida por el paso del tiempo, la cual resulta tanto más desoladora visto desde esta perspectiva abstracta. (Sanger, 1986:93).

Aunque estoy de acuerdo con Richard Sanger en que la ansiedad ante el “vértigo del tiempo, /el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma” de “Arte poética” sea una ansiedad ante “el paso del tiempo de una forma abstracta, sin referencias a la historia personal”, sin embargo, si contemplamos el poema en su totalidad, sí que me parece que se puede hablar de la construcción de una historia personal, de un tiempo de la intimidad del cual se despliega la angustia ante el “gran tiempo”, el mismo tiempo si queremos de los *silent seas* de Eliot. El “gran salón” de la segunda estrofa de “Arte poética” recuerda algo de la atmósfera de “La canción de amor de Alfred J. Prufrock”:

La dulzura, el calor de los labios a solas
en medio de la calle familiar
igual que un gran salón, donde acudieran

³¹⁴ En este sentido podríamos quizás equiparar el tiempo como *el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma* al segundo tiempo eliotiano, el que hemos llamado “el gran tiempo” o el “tiempo-mar”.

multitudes lejanas como seres queridos.

La conciencia del “vértigo del tiempo,/ el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”, se produce sobre el telón de fondo de un tiempo cotidiano -parecido en cierta manera al tiempo eliotiano medido con cucharillas de café-, un tiempo de la historia personal. Asimismo, la solución que el poema ofrece es una opción a la vez íntima, social –en el sentido de que las “palabras de familia gastadas tibiamente” son palabras compartidas- y poética:

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

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

Las palabras funcionan así como posible cauce del “vértigo del tiempo”, como alternativa para intentar derrotar el miedo al “gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”, por más que el sujeto lírico y el poeta sean perfectamente conscientes de que tal derrota, al igual que el brillo del instante, es siempre transitoria.

Comentando estos últimos versos, Antonia Cabanilles Sanchís, en su libro *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, resalta “cómo, ya desde el principio, hay una concepción muy clara de lo que significa escribir: inscribirse en una tradición a la que se está irremediabilmente unido, y desde ella ir modelando la materia que nos conforma” (Cabanilles Sanchís, 1989:21). Y añade, a propósito de “Palabras de familia gastadas tibiamente”:

Este último verso nos permite hacer una lectura amplia, pues puede remitir a dos ámbitos. El primero, que ya hemos apuntado, a una tradición cultural y literaria. El segundo, que va unido al anterior, afecta a un espacio más reducido de la misma, el representado por el habla de «familia», por lo que ésta tiene de forma de expresar esta tradición en la que se inscribe. Y aquí entran coordinadas espacio-temporales y también sociales e históricas. Las «palabras de familia» son también «las palabras de la tribu». (*ibid.*, 22).

La percepción del tiempo en tanto que aterradora y vertiginosa eternidad recibe en Gil de Biedma un tratamiento poético en el cual es palpable la huella de Eliot. El “gran boquete abriéndose hacia dentro del alma” de “Arte poética”, el “boquete en el alma/ [...] de espantosa irrealidad” de “En el castillo de Luna” se vive en “Recuerda” como un creciente “remolino”. El “instante” hermoso, el “dardo de luz” si queremos de “Burnt Norton”, acabará por convertirse en “pasado”. Como señala Walsh (cfr. Walsh, 2004:212), hay en este poema unos claros ecos del principio de “Burnt Norton”:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.³¹⁵

Veamos ahora el poema de Gil de Biedma. La vida se describe como si hubiera ocurrido hace ya mucho tiempo -recordemos el inolvidable verso de “*De senectute*”, “De la vida me acuerdo, pero dónde está.”- y estuviera bañada de cierta sensación de irrealidad:

...Hermosa vida que pasó y parece
ya no pasar...

La voz habla desde el presente, “desde este instante”³¹⁶ todavía vivo que anticipa “la eternidad del tiempo allá en el fondo”; la meditación sobre el paso del tiempo deja lugar a la intuición del “remolino”, del precipicio en donde los momentos se convierten en perpetuo pasado:

Desde este instante, ahondo
sueños en la memoria: se estremece
la eternidad del tiempo allá en el fondo.
Y de repente un remolino crece
que me arrastra sorbido hacia un trasfondo
de sima, donde va, precipitado,

³¹⁵ “El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./ Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible.”

³¹⁶ Veremos más adelante la importancia del “instante” en la obra de Gil de Biedma y su relación con la meditación eliotiana.

para siempre sumiéndose el pasado.

“La eternidad del tiempo allá en el fondo” se emparenta con “el oscuro paladar del tiempo” de Valente y con “el vuelo oscurísimo del tiempo” de Barral. Recordamos inevitablemente los “deserts of vast eternity” de Andrew Marvell. Si la “vasta eternidad” se aloja en “desiertos” en “To His Coy Mistress” de Marvell, “allá en el fondo” configura un espacio que se abre hacia el remolino de “la eternidad del tiempo”. Según Jiménez Heffernan, Gil de Biedma, “en sus mejores borracheras” (Jiménez Heffernan, 1998:306) recitaba de memoria este poema de Marvell (cfr. *ibidem*), con lo cual no es arriesgado suponer³¹⁷ que el verso “deserts of vast eternity” está detrás de “la eternidad del tiempo allá en el fondo”.

La ansiedad que produce el paso del tiempo aparece también en “De aquí a la eternidad”³¹⁸, poema cuyo título ofrece una imagen física, material, del trayecto de esta ansiedad: desde el presente, desde la conciencia de un momento preciso que sin embargo pronto será disuelto en el “gran boquete”, se intuye ya el pasado, se anticipa en definitiva la muerte. La repetición del sintagma “casi angustioso” es sintomática en este sentido:

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
-como de amanecer en campamento
o portal de belén-, la vida va espaciándose
otra vez bajo el cielo enrarecido
mientras que aceleramos.

“Todo adquiere un angustioso carácter panorámico”, leemos en *Diario del artista seriamente enfermo*, en la descripción de Karachi, escala de madrugada del avión que lleva a Gil de Biedma de Manila a Roma. El fragmento es clave para explicar ciertos versos de “De aquí a la eternidad”:

³¹⁷ Véanse los comentarios sobre Marvell del capítulo dedicado a las tradiciones compartidas.

³¹⁸ Juan Carlos Rodríguez me indicó en una conversación las alusiones de este título a la célebre película homónima dirigida por Fred Zinnemann en 1953.

Karashi es una mezcla de campamento y de belén, un lugar depegado que el viajero encuentra horrible.

Igual que en los belenes, la gente va a su quehacer o vive al aire libre. Alguno enciende un fuego. Todo adquiere un angustioso carácter panorámico. Alrededor está el desierto. Los trabajos diarios son insignificantes y parece imposible escapar a la eternidad de cada gesto. (Gil de Biedma, 1974:13).

No me resisto a no reproducir aquí (apartándome por un momento del propósito de este trabajo, señalar las huellas eliotianas en Gil de Biedma y Valente) el magnífico poema “No volveré a ser joven”, en donde la reflexión sobre el paso del tiempo se inscribe también dentro de un trayecto: desde la pretensión juvenil de vivir los instantes a la lucidez madura que sabe ya “que la vida iba en serio”, que intuye la proximidad de la “verdad desagradable”, la vejez y la muerte:

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
-como todos los jóvenes yo vine
a llevarme la vida por delante.

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

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Como escribe Carole Viñals, “Les illusions chez Gil de Biedma ont toujours rapport au temps: la vie allait être une comédie étincillante et le moi découvre que c’est une tragédie révoltante.”(Viñals, 2001:268). Sin embargo, yo creo que la conciencia del deterioro del tiempo, una conciencia en extremo lúcida y aguda, está presente desde el primer Gil de Biedma, desde aquel memorable verso que cierra “Amistad a lo largo”: “Ay el tiempo! Ya todo se comprende.” Igualmente, me parece que esta finísima intuición de la angustia

temporal es un rasgo muy eliotiano, y basta tal vez con recordar el lamento de Prufrock: “I grow old... I grow old...”³¹⁹ Volviendo a las palabras de Carole Viñals, “La mort est trop exacte: tous les arguments se trouvent de son côté.”(*ibid.*, 472).

6.2. La memoria (re)inventada: la “cotidianeidad diferida o distanciada”³²⁰.

Según Juan Carlos Rodríguez, la huella de Eliot en Gil de Biedma es palpable no sólo en los numerosos versos que presentan claros ecos eliotianos, sino sobre todo en la atmósfera que se construye en sus poemas y la atmósfera es la cotidianeidad diferida o distanciada, la memoria (re)inventada. Es la memoria la que se (re)inventa en el trabajo de elaboración poética. En palabras de Carole Viñals, “La mémoire représente pour le moi poétique biedmien une difficile invention, la conquête progressive de son passé individuel.”(Viñals, 2001:336). Esta invención de la memoria tendría como consecuencia la invención asimismo de una moral (cfr. Viñals, 2001:302). El propio título, *Moralidades*, daría cuenta de ello: “Un titre comme *Moralidades* suggère la possibilité de créer, d’inventer une morale propre qui ne sera pas “bien-pensante”, ni non plus d’ailleurs, mais se situera au-delà de tout cela.”(*ibidem*). La manifestación de esta invención moral de la memoria se despliega en una construcción del tiempo poético inserta, como decía Juan Carlos Rodríguez, en una cotidianeidad diferida o distanciada.

La observación, finísima, la puede comprobar cualquier lector de Eliot y Gil de Biedma. El primer elemento que lleva a pensar en el autor angloamericano al leer al poeta barcelonés es precisamente la atmósfera, esta atmósfera que parece siempre encaminada a sugerir esta “ligera sensación de irrealidad” que no es sino efecto de la memoria inventada, de la cotidianeidad diferida o distanciada. El personaje –un personaje moral- que habita *Las personas del verbo* se instala muy eliotianamente en esta cotidianeidad y desde allí contempla el paso del tiempo como si estableciera un juego de distancias con la propia historia. Vamos a verlo en los versos. Volvamos a “Aunque sea un instante”, al “mismo temor actual”:

Así que a cada vez que este temor,

³¹⁹ “Envejezco...envejezco...”

³²⁰ Debo mucho del presente capítulo a una conversación decisiva con Juan Carlos Rodríguez, que ha compartido conmigo algunas de las reflexiones de su próximo libro. La noción de “cotidianeidad diferida o distanciada” es suya, de ahí que la ponga entre comillas. Igualmente suya es la observación de que la huella de Eliot en Gil de Biedma se encuentra no sólo en múltiples versos, sino en la atmósfera, y la atmósfera es la cotidianeidad diferida o distanciada. Según me indicó, parte de estas reflexiones pertenecen a su próximo libro *La producción del yo en la cultura occidental*.

el eterno temor que tiene nuestro rostro
nos asalta, gritamos invocando el pasado
-invocando un pasado que jamás existió-

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

Recordemos el poema “El espejo” de Valente. Si el sujeto lírico de Valente no sabe quién lo mira “desde este rostro, máscara de nadie”, el personaje de Gil de Biedma asume que el rostro –el suyo, pero también otros, ya que el poema hace referencias cómplices desde el principio a “nosotros”- lleva la marca del “eterno temor”, de la angustia frente al tiempo. Andrew Walsh (cfr. Walsh, 2004: 210-211) comenta que estas “referencias al miedo existencial” del poema de Gil de Biedma presentan huellas eliotianas de la primera parte de *La Tierra Baldía*, “El Entierro de los Muertos”:

Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.³²¹

Según explica Shirley Mangini,

El concepto del tiempo confuso, del “pasado engañoso” tal como aparece en *Por vivir aquí*, expresa directamente –como ya insinuamos- las preocupaciones reales de Gil de Biedma. Parece que el tiempo fue para él una realidad mítica, idea que confirma la lectura de su *Diario*, [...]. El poeta no rompe el mito: es la propia realidad del mito la que se desvanece. Así, toda la poesía de Gil de Biedma –o gran parte de ella- puede reducirse a la dolorosa comprobación de este hecho. (Mangini González, 1992: 101-102).

³²¹ “[de] tu sombra por la mañana caminando detrás de ti / como de tu sombra por la tarde subiendo a tu encuentro; / te enseñaré el miedo en un puñado de polvo”. Apunta Walsh también que éste último verso alude a las *Devotions* de John Donne.

Señala además la estudiosa la existencia y el funcionamiento de una tensión fundamental y constante en Gil de Biedma, tensión que vertebra su concepción poética y vital:

La tensión entre un mito, al que no acaba de renunciar, y la conciencia de su irrealidad, se prolonga dramáticamente por toda la poesía de Gil de Biedma, que no abandonará nunca la remota esperanza de negar su propia y terrible definición del tiempo. (*ibíd.*, 102)

Se trata de una tentación lógica en un poeta y un personaje tan seductores, tan aferrados a la juventud, que desde su inteligencia y su lucidez comprenden su carácter de deseo imposible. Sin embargo, regresar al “pasado engañoso” (“Y nos volvemos/ atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose/ sobre el mismo temor actual [...]”) puede ser una estrategia para lograr –sólo “un instante, tal vez”- “que la vida deponga sus espinas”. Estrategia que obedece al mecanismo de (re)invención de la memoria, porque crea la ilusión de que el pasado es susceptible de funcionar como un lugar de refugio. Se olvida- y el personaje inteligentísimo de Gil de Biedma lo sabe y así lo atestigua en el poema- que el pasado reconstruido desde el presente es precisamente “engañoso” y que albergó “el mismo temor actual, que día a día/ entonces también conocimos”. Además,

Se olvida
pronto, se olvida el sudor tantas noches,
la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro
llevándonos a él de antemano rendidos
sin más que este vacío de llegar,
la indiferencia extraña de lo que ya está hecho.

Según Andrew Walsh (cfr. Walsh, 2004:210), se podría hablar de un vínculo entre “la indiferencia extraña de lo que ya está hecho” y la famosísima sentencia del principio de “Burnt Norton”, “All time is unredeemable”. Es muy ilustrativo el hecho de que en *Retrato del artista en 1956*, Jaime Gil de Biedma cite este famoso verso al describir un encuentro erótico en el que se hace patente de pronto el paso del tiempo:

Olor de pintura al óleo fresca, que a mí siempre me pone en vena de recuerdo sentimental, cuando entramos en su apartamento. ¡Y tan raro, dormir otra vez juntos! Sentado al borde de la cama, mientras me descalzaba, casi hubiera preferido irme a la otra habitación.

All time is unredeemable. Aunque físicamente apenas hayamos cambiado, el temple amoroso de cada cual es ya muy otro. (Gil de Biedma, 1991:8)

Hay un indudable parecido entre los versos que abren el primero de los *Cuatro Cuartetos* y sus reflexiones sobre la fusión de tiempos en la experiencia y la insistencia del poema de Gil de Biedma en el tiempo pasado y el tiempo presente. Recordemos una vez más el principio de “Burnt Norton”:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.³²²

Añade Walsh que también es una constante común a los dos poetas la meditación sobre la tendencia a la mitificación del pasado, a la modificación del recuerdo, y cita como ejemplo los versos inmediatamente siguientes de “Burnt Norton”:

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.³²³

Stephen Spender, en el capítulo “The Point of Intersection of the Timeless” de su libro *Eliot*, analiza así los versos que abren “Burnt Norton”:

If everything is predetermined, then is not the future, just as much as the past, part of a fixed pattern? The word ‘perhaps’ has great weight because it casts doubt on the idea that we live in a past-present-future co-existent time, completely predetermined, and suggests that the opposite of the statement ‘all time is unredeemable’ may be true. The sense of the statement is

³²² “El tiempo presente y el tiempo pasado/ están quizá presentes los dos en el tiempo futuro/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado./ Si todo tiempo es eternamente presente/ todo tiempo es irredimible.”

³²³ “Lo que podría haber sido es una abstracción/ que queda como perpetua posibilidad/ sólo en un mundo de especulación./ Lo que podía haber sido y lo que ha sido/ apuntan a un solo fin, que está siempre presente.”

that, since time is redeemable, then predetermined time cannot be true; the truth lies in timelessness experienced within time but which is outside time.

Such thoughts are common ground for whoever has not just thought about philosophical questions but experienced them as emotional states. Eliot, like Proust, appeals to grounds and experience of living in time as well as to thought about it. (Spender, 1975:158-159).

“What might have been and what has been”: el resultado de esta combinación es el presente, o, por decirlo con Gil de Biedma, en este caso, “el mismo temor actual”. Lo que se teme en “Aunque sea el instante” es, de alguna manera, el futuro, el tiempo hacia el que se proyecta “esta pausa inmensa,/ vertiginosa”, la vida. Y el futuro ha sido anticipado por una serie de expectativas, entre las cuales sobresale “la propia vocación”, susceptible de entenderse aquí como oficio poético. Pero quedémonos un poco en las “expectativas”, “aquello/sobre lo cual fundamos un día nuestro ser”.

En sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, concretamente en la sección “Análisis de la conciencia del tiempo”, escribe Husserl:

Todo recuerdo contiene intenciones de expectativa cuyo cumplimiento conduce al presente. Todo proceso originariamente constituyente está animado por protenciones que constituyen vaciamente lo por venir como tal, y que lo atrapan, lo traen a cumplimiento. Ahora bien: el proceso rememorativo renueva recordándolas no sólo estas protenciones. Ellas no solamente estaban ahí atrapando lo por venir, sino que también lo *han* atrapado, se han cumplido, y de ello somos conscientes en la rememoración. El cumplimiento en la conciencia rememorativa es un re-cumplimiento (en la modificación propia de la posición memorativa); y si la protención originaria de la percepción del acontecimiento estaba indeterminada y dejaba abierto el que las cosas se sucedieran de otro modo o que no sucedieran, en la rememoración tenemos una expectativa predirigida que no deja abierto nada de todo ello – a no ser en la forma de una rememoración «incompleta», que tiene una estructura distinta de la protención originaria indeterminada-. Claro que también esta protención originaria está encerrada en la rememoración. (Husserl, 2002:73-74).

Aunque, siguiendo a Husserl, “si la protención originaria de la percepción del acontecimiento estaba indeterminada y dejaba abierto el que las cosas se sucedieran de otro modo o que no sucedieran, en la rememoración tenemos una expectativa predirigida que no deja abierto nada de todo ello”, hemos aprendido también con Eliot que el recuerdo actualiza

como nostalgia las expectativas desechadas, las puertas que han permanecido cerradas porque nunca hemos intentado abrirlas. Sabemos así que “Footfalls echo in the memory/ Down the passage which we never opened/ Into the rose-garden”³²⁴ y no podemos dejar de pensar con melancolía en qué hubiera ocurrido “allá por el pasadizo que nunca tomamos/ hacia la puerta que nunca abrimos”. En este sentido cobra especial importancia lo que Stephen Spender llamaba “the choice not made”: “Some people lead an intense interior mental life in which the choice not made remains for them the subject of endless speculation.” (Spender, 1975:159). Por otro lado, sabemos asimismo que “se olvida/pronto, se olvida el sudor tantas noches,/ la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro”. Es decir, se “olvida” (he puesto las comillas porque, al evocar el “sudor tantas noches” y “la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro”, el sujeto poético evidentemente “se acuerda”- con todas las modificaciones que el recuerdo introduce- de ellos) no sólo el hecho de que, en las noches de sudor y ansiedad del “pasado engañoso” se coqueteara tal vez con expectativas incumplidas luego por la vida, sino también parece olvidarse –debido a la tentación inevitable de mitificar el pasado- que tales noches hayan sucedido, hayan tenido lugar en realidad. Lo que se opera entonces- y ello es una constante básica en los poemas de Gil de Biedma- es una invención de la memoria.

¿Por qué se inventa la memoria? Tal vez porque, como dice el pájaro en “Burnt Norton”, “human kind /Cannot bear very much reality” y necesita inventarse la superficie centelleante de luz de un estanque en realidad seco, en una imagen bellísima y asombrosa. Detrás de “the unheard music hidden in the shrubbery”³²⁵ parecen resonar los versos de “Ode on a Grecian Urn” de Keats: “Heard melodies are sweet, but those unheard/ Are sweeter”³²⁶. Los “otros ecos” que en “Burnt Norton” “habitan el jardín”³²⁷, los ecos de lo que no llegó a pasar serían así las cadencias nunca escuchadas y precisamente por ello más dulces de la “Oda sobre una urna griega”. Antes de oír y responder a “the unheard music hidden in the shrubbery” el pájaro exhorta al encuentro de los “otros ecos” “invisibles” en el jardín:

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,

³²⁴ “Hay eco de pisadas en la memoria /allá por el pasadizo que no tomamos/hacia la puerta que nunca abrimos/ a la rosaleta.”

³²⁵ “la música no oída oculta entre los arbustos”.

³²⁶ “Son dulces las cadencias que oímos, y aún más dulces/ las que nunca escuchamos [...]” (John Keats, *Odas y sonetos*, traducción, introducción y notas de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1997).

³²⁷ “Other echoes /Inhabit the garden”.

Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush? Into our first world.
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
In the autumn heat, through the vibrant air,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,³²⁸

Veamos ahora la imagen del estanque vaciado que la mirada, asimilando los “otros ecos”, construye como centelleante, como “corazón de la luz”:

And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.
There they were as our guests, accepted and accepting.
So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
The a cloud passed, and the pool was empty.
Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter.
Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.³²⁹

³²⁸ “Otros ecos/ habitan el jardín. ¿Seguiremos?/ Deprisa, dijo el pájaro, encontradlos, encontradlos,/ a la vuelta de la esquina. A través de la primera puerta,/ entrando a nuestro primer mundo, ¿hemos de seguir/ el engaño del tordo? Entrando a nuestro primer mundo./ Allí estaban, dignos, invisibles,/ moviéndose sin presión, sobre las hojas muertas,/en el calor del otoño, a través del aire vibrante,/ y el pájaro llamó, en respuesta a / la música no oída oculta entre los arbustos.” Esteban Pujals Gesalí, en su edición bilingüe de los *Cuatro Cuartetos* (Madrid, Cátedra, 2004) apunta que “Shall we follow?/ Quick, said the bird”, remite al versículo “Y se levantará (el hombre) a la voz del pájaro” del *Eclesiastés* XII, 4. (cfr. Pujals Gesalí, 2004:83).

³²⁹ “Y la mirada del ojo sin ser vista cruzaba, pues las rosas/ tenían el aspecto de las flores que son miradas./ Allí estaban como invitadas nuestras, aceptadas y aceptando./ Así avanzamos, y ellas, en ordenación formal,/ a lo largo de la alameda vacía, hacia el círculo de boj,/ para mirar en lo hondo del estanque vaciado./ Seco el estanque, seco el cemento, de bordes pardos,/ y el estanque se llenó de agua salida de la luz del sol,/ y quedaron detrás de nosotros, reflejándose en el estanque./ Entonces pasó una nube, y el estanque quedó vacío./ Anda, dijo

Si la incapacidad de soportar demasiada realidad constituye una de las razones de la invención de la memoria, otra razón puede ser, volviendo a “Aunque sea un instante”,

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

“La vraie vie est absente”, nos enseñó Rimbaud y también sabemos que la vida parece estar siempre en otra parte. “I can only say, *there* we have been: but I cannot say where”, leemos en la segunda parte de “Burnt Norton”. “Aunque sea un instante”, el sujeto poético – hablando de un “nosotros” cómplice, en el que parece integrarse³³⁰ - necesita hacer un pacto con la vida y pensar que ésta “es más que esta pausa inmensa,/vertiginosa”, es decir, es más que “el vértigo del tiempo,/el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”. En este caso se trata de una mirada descreída sobre “la propia vocación, aquello/ sobre lo cual fundamos un día nuestro ser”, la vocación poética. Andrew Walsh (cfr. Walsh, 2004:211) establece un estrecho vínculo entre estos versos y la conclusión de Eliot de “East Coker”:

The poetry does not matter.
It was not (to start again) what one has expected.
What was to be the value of the long forward to,
Long hoped for calm, the autumnal serenity
And the wisdom of age? Had they deceived us
Or deceived themselves, the quiet-voiced elders,
Bequeathing us merely a receipt for deceit?³³¹

el pájaro, pues las hojas estaban llenas de niños,/ escondidos con emoción, conteniendo la risa./ Anda, anda, anda, dijo el pájaro; la especie humana/ no puede soportar mucha realidad.”

³³⁰ Retomaré esta idea al tratar de analizar la construcción de la historia colectiva.

³³¹ “La poesía no importa./ No era (para empezar otra vez) lo que uno había esperado./ ¿Cuál iba a ser el valor de lo tan largamente deseado,/la calma tan largamente esperada, la serenidad otoñal,/y la sabiduría de la vejez? ¿Nos habían engañado,/ o se habían engañado ellos, los ancestros de tranquila voz,/ legándonos simplemente una receta para el engaño?”

“Un desolador deseo de esconderse”: la memoria se inventa por la imposibilidad de asumir demasiada realidad, pero también se inventa dentro del poema. Es decir, tenemos un primer nivel de memoria inventada (la mitificación del pasado, la modificación del recuerdo son tentaciones constantes para los seres humanos) y luego, otro nivel, de memoria inventada en en proceso de elaboración del poema, una memoria que podríamos llamar también reinventada, ya que opera sobre una previa invención. Llegamos ineludiblemente otra vez al tema del personaje poético, ya que cabe preguntarse qué memoria es la que se (re)inventa.

6.2.1. La ficción de la experiencia en el poema

Lo que se inventa –o reinventa- es la ficción de una experiencia. “La ficción de experiencia es, pues, el supuesto o constante formal de la poesía”, afirma Juan Ferraté (1968:391), en *Dinámica de la poesía*. Y, en palabras de Rafael Núñez Ramos,

La poesía, en cuanto juego, participa doblemente de la condición de ficción; en primer lugar, porque todo juego lo es en alguna medida, ya que implica un universo cerrado, convencional y, en algunos aspectos, imaginario; en segundo lugar, porque, como la literatura toda, pertenece a la clase de juegos que Caillois llama de *mimicry* (imitación), que consisten en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y comportarse como tal, en los que se juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es alguien distinto de sí mismo. (Núñez Ramos, 1998:54).

La idea del poema como simulacro de una experiencia es fundamental en Gil de Biedma. Así lo explica Pere Rovira: “El poeta, pues, ha de convertirse en personaje, y el poema en el simulacro de una experiencia de este personaje.” (Rovira, 1986:78). Dicho simulacro no excluye, por supuesto, la participación de emociones experimentadas por el poeta, sino que implica, según se ha analizado en el tercer capítulo, un proceso de elaboración, de transformación, de construcción de la emoción poética. Este proceso desemboca en la invención de una “voz”, de un personaje.

Sobre el concepto de “voz”, leemos las siguientes consideraciones de Juan F. Egea, en su libro *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*:

En ese sentido, sería igual de apropiado relacionar el «yo» del sintagma «yo lírico» tanto a la noción de «sujeto» como a la de «voz». Una «voz» lírica es una entidad que, si bien indica la «presencia» de un sujeto, subraya cierta inestabilidad en él, apunta hacia cierto «estar sucediendo» de la subjetividad; en otras palabras, a todo lo que en la constitución del sujeto *qua* sujeto hablante hace y deshace la enunciación misma.

[...] En poesía lírica la voz *es* el sujeto. (Egea, 2004:15-16)

La memoria (re)inventada pertenece así al sujeto que se enuncia en los poemas, aunque haya pistas que, en el caso del poeta catalán, nos puedan hacer pensar en la memoria inventada del propio Jaime Gil de Biedma. Los juegos con su personaje poético son numerosos.

En su conferencia del 9 de diciembre de 1988 en la Residencia de Estudiantes, el autor barcelonés vinculaba la voz y el personaje. Los poetas, decía,

Componemos de oído generalmente a partir de un ritmo, un ritmo verbal que se nos impone, y en mi caso concreto, además, era siempre a partir de una tonalidad verbal y de una actitud, de una voz que habla, de la voz que habla ya en el poema. Eso quiere decir que esa voz, en el curso del poema, tiende a definirse como hablante e incluso como personaje y tiende a adquirir o a presentar un mínimo de características individualizadoras. (Gil de Biedma, 2001:13)

Desde esta perspectiva, cabe subrayar la idea del poema como ficción de la experiencia, de la emoción como construcción, para insistir en la memoria (re)inventada como constelación de sentido común a Eliot y a Gil de Biedma.

6.2.2. “Esta ligera sensación de irrealidad”: “en la confusión general de la imprecisión del sentimiento/ indisciplinadas escuadras de emoción”.

Uno de los síntomas más frecuentes y emblemáticos de la memoria reinventada en Jaime Gil de Biedma –y de su huella eliotiana- es la “ligera sensación de irrealidad”. El personaje poético parece vivir así en “una cotidianeidad diferida o distanciada”, en palabras de Juan Carlos Rodríguez, una cotidianeidad que a menudo se percibe como ajena y que constituye la atmósfera –muy eliotiana- de muchos poemas de Gil de Biedma

En “Vals del aniversario”, perteneciente a *Compañeros de viaje*, aparece la referencia, teñida de lúcida y suave melancolía, a “esta ligera sensación / de irrealidad”:

Nada hay más dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,
si no es esta ligera sensación
de irrealidad.

El paso del tiempo vinculado a la vivencia del amor se mira con lucidez, ternura y también con una especie de melancolía luminosa. El espacio inicial, la habitación del hotel de parejas dudosas, recuerda algo de las “noches inquietas en baratos hoteles de una noche” de “la canción de amor de Alfred J. Prufrock”. De hecho, Andrew Walsh señala “la ironía distanciadora con la que se aborda el encuentro amoroso en *un hotel tranquilo con parejas dudosas y algún niño con ganglios*” como uno de los “destellos ciertamente eliotianos” (Walsh, 2004:213) del poema.

Según Pere Rovira, “«Vals del aniversario» inaugura explícitamente el tema de los efectos del tiempo sobre el amor, situándonos en un tema clave de esta poesía: la relación realidad-irrealidad”. (Rovira, 2005:137). La “ligera sensación/de irrealidad” es dulce, más dulce que “una habitación /para dos, cuando ya no nos queremos demasiado”, tal vez porque sirve de refugio, de momentáneo paraíso, igual que el recurso al brillo del instante, la mitología personal, el verano en la casa paterna o los viajes nocturnos en tren:

Algo como el verano
en casa de mis padres, hace tiempo,

como viajes en tren por la noche.

Las comparaciones remiten no sólo a la memoria del personaje poético (en este caso, creo que podemos decir tranquilamente también del poeta), sino que funcionan asimismo como claves de reconocimiento de una memoria y una mitología compartidas, establecen una complicidad con los posibles recuerdos de los lectores. En este sentido, cabe referirse otra vez a las palabras de Pere Rovira acerca de “Vals del aniversario”:

La imagen raramente se limita a embellecer, sino que, al brotar de la memoria del personaje, o de sensaciones suyas personales, perfila su caracterización. Así la «sensación de irrealidad», de dos amantes instalados para un fin de semana «fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo», se transmite mediante un par de comparaciones que personalizan esa «sensación» hasta el punto de que es definida a partir de la propia intimidad del hablante [...].

Para alcanzar el sentido de la comparación, el lector no puede limitarse a contemplar, sino que ha de hurgar en sus propios recuerdos y sensaciones y contraponerlos dialécticamente a los que el poema presenta. (Rovira, 2005:160).

Desde esta habitación de hotel la memoria se inventa y, en el poema, se reinventa. La meditación sobre el paso del tiempo y el potencial engañoso del recuerdo (elementos constantes en Gil de Biedma), presenta unos ecos claramente eliotianos. El vocabulario de las últimas estrofas de “Vals del aniversario” es sintomático: la vivencia amorosa se repasa con palabras que pertenecen al ámbito semántico de la duda, de la ambigüedad, de la imprecisión, que conectamos enseguida con “esta ligera sensación/ de irrealidad”:

Todo es igual, parece
que no fue ayer. Y este sabor nostálgico,
que los silencios ponen en la boca,
posiblemente induce a equivocarnos

en nuestros sentimientos. Pero no
sin alguna reserva, porque por debajo
algo tira más fuerte y es (para decirlo
quizá de un modo menos inexacto)

difícil recordar que nos queremos,
si no es con cierta imprecisión, y el sábado,

que es hoy, queda tan cerca
de ayer a última hora y de pasado
mañana
por la mañana...

Andrew Walsh (Walsh, 2004:213) apunta la filiación eliotiana de este circunloquio remitiendo al siguiente fragmento de “East Coker”:

That was a way of putting it –not very satisfactory
[...] There is, it seems to us,
At best, only a limited value
In the knowledge derived by experience.
The knowledge imposes a pattern and falsifies.³³²

Por mi parte, creo que estas estrofas se emparentan de alguna manera con las reflexiones de la quinta parte de “East Coker”, cuando Eliot se refiere a “the general mess of imprecision of feeling,/ Undisciplined squads of emotion.”³³³, y también con los célebres versos de la segunda parte de “Las Dry Salvages”:

The moments of happiness –not the sense of well-being,
Fruition, fulfillment, security or affection,
Or even a very good dinner, but the sudden illumination-
We had the experience but we missed the meaning.³³⁴

La memoria se reinventa entonces elaborando poéticamente “esta ligera sensación/ de irrealidad” que, sin dejar de ser una sensación experimentada y posiblemente compartida por muchos lectores-cómplices, que, como Gil de Biedma, tienen una mitología personal con la que dialogan y a través de la cual miran con frecuencia el mundo, es también un artificio, una construcción dentro del poema, la ficción de un simulacro. En este sentido su elaboración funciona de manera muy parecida a la enunciación del personaje poético, a la construcción de

³³² “Eso era una manera de decirlo –no muy satisfactoria [...] [...] Hay, nos parece,/en el mayor caso, sólo un valor limitado/en el conocimiento derivado de la experiencia./ El conocimiento impone una estructura, y falsifica”.

³³³ “la confusión general del sentimiento/ indisciplinadas escuadras de emoción”.

³³⁴ “Los momentos de felicidad- no la sensación de bienestar, fruición, cumplimiento, seguridad o afecto,/ o incluso una muy buena cena, sino la iluminación súbita-/ tuvimos su experiencia pero nos perdimos el significado.”

la emoción o de la experiencia de las que el poema da cuenta. Se trata de un artificio, un simulacro que es a la vez una verdad poética y –como todos los que coquetean con sus mitologías privadas lo saben- humana.

Un tiempo privilegiado de esta mitología es para Gil de Biedma la infancia, a la que se alude en el poema que acabo de analizar. Los veranos en la casa paterna, una casa acomodada –en “Ampliación de estudios” el poeta se refiere a él mismo con prodigiosa autoironía como “hijo dos veces de unos padres propicios”-, el “pequeño reino afortunado” de su niñez, son referencias fundamentales en el aprendizaje de lo que llamará en “Ribera de los alisos” “el ejercicio de la irrealidad”. La última estrofa de “Infancia y confesiones” es muy explícita en este sentido:

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

“Y una imposible propensión al mito”: he aquí una clave básica para la comprensión del “ejercicio de la irrealidad”. Esta “imposible propensión al mito” se origina en un espacio protegido, “una casa/ con escuela y despensa y llave en el ropero”, un espacio en donde “las familias/ acomodadas/[...] veraneaban infinitamente” (y me parece que en este “infinitamente” que sugiere un tiempo irreal, fuera del tiempo de puro placentero y artificioso, también hay otra pista de la “imposible propensión al mito”),

y más allá continuaba el mundo
con senderos de grava y cenadores
rústicos, decorados de hortensias pomposas,
todo ligeramente egoísta y caduco.
Yo nací (perdonadme)
en la edad de la pérgola y el tenis.

La vida, sin embargo, tenía extraños límites
y lo que es más extraño: una cierta tendencia
retráctil.

Sobre estos versos comenta Andrew Walsh que

Aunque la intertextualidad de este poema es netamente española, con alusiones albertianas³³⁵ que a su vez remiten a otros ecos machadianos, creemos que hay una cierta evocación del mundo eliotiano [...].

El camino descrito por Eliot en su “Little Gidding” ofrece una estampa parecida de tranquilidad algo caduca y la extrañeza (y en eso radicaba la referencia gilbiedmana a *la poesía decididamente quaint* de los *Cuatro Cuartetos*) que le produce al caminante. (Walsh, 2004:214).

Los versos que cita de “Little Gidding” son los siguientes:

If you came by day not knowing what you came for,
It would be the same when you leave the rough road
[...] If you came this way,
Taking any route, starting from anywhere,
At any time or at any season,
It would always be the same: you would have to put off
Sense and notion.³³⁶

El lúcido autoanálisis de “esta imposible propensión al mito” se retoma en “Ampliación de estudios”, poema considerado por Andrew Walsh como tal vez “el único [...] de Gil de Biedma que tiene un trasfondo y una ambientación puramente anglosajones” (Walsh, 2004:215). Subraya el estudioso la coincidencia de la crítica en relacionar el poema con la estancia del poeta en Oxford en 1953 y en detectar –sobre todo Pere Rovira- sus huellas eliotianas³³⁷. Veamos las palabras de Rovira, que señala asimismo la frecuencia con que aparecen estas huellas en Gil de Biedma:

Además de ser perceptible en el tono de algunos poemas, apreciamos la huella de T.S.Eliot en varias versiones más o menos literales de sus versos. Los «cansados hombres en pijama» de «Idilio en el café» recuerdan a «los hombres solitarios en manga de camisa» de «La canción de Alfred J.Prufrock» y los versos «el gorgoteo de la alcantarilla/ despertaba los

³³⁵ “Yo nací, perdonadme, con el cine”.

³³⁶ “Si viniérais de día sin saber a qué vinísteis,/ sería lo mismo, al dejar el camino áspero/ [...] Si viniérais por aquí,/ tomando cualquier camino, partiendo de cualquier sitio,/ en cualquier momento o en cualquier época,/ sería siempre lo mismo: tendríais que dejar a un lado/ sentido y noción.”

³³⁷ “Asimismo muchos críticos (de manera especialmente destacada, Pere Rovira) han apreciado algunas huellas textuales de T.S.Eliot en este poema, una apreciación que compartimos, aunque creemos que su procedencia es algo más difusa, al tratarse de uno de los *topois* (los pájaros en el jardín) más habituales en los *Cuatro Cuartetos*.” (Walsh, 2004:216).

pájaros en el jardín», son un eco mucho más directo de «los gorriones en el arroyo» de los «Preludios». (Rovira, 1986:143-144 y 2005:166-167)³³⁸.

Pero volvamos a la reflexión sobre la mitología personal. El sujeto poético, “hijo dos veces de unos padres propicios”, declara en clave autoirónica:

voy a hablaros
del producto acabado,
o sea: yo
tal y como he sido en aquel tiempo.

Resuena inevitablemente la afirmación conocidísima: “En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo.” Pero hay algo más: “yo/ tal y como he sido en aquel tiempo” remite por un lado a un tiempo pasado, es decir a un tiempo del que el sujeto se ha distanciado – y es esta distancia la que le permite la autoironía- y por otro a la constancia del aprendizaje de la “irrealidad”. Es decir, el aprendizaje iniciado en la infancia, en “el pequeño reino afortunado”, se continúa en la juventud y va camino de convertirse en un modo de vida. El sujeto poético –y, por supuesto, el propio Gil de Biedma- son muy conscientes de ello. Analizan sus implicaciones, sus formas de manifestación –una sería el rasgo de “insaciable buscador de paraísos”, en palabras de Pere Rovira (Rovira, 1986:150)³³⁹- y, sobre todo, el poeta trasforma “esta ligera sensación /de irrealidad” de “Vals del aniversario” y “el ejercicio de la irrealidad” de “Ribera de los alisos” en materia poética.

Antonia Cabanilles Sanchís señala que en “Ampliación de estudios” hay, con respecto a “Infancia y confesiones”, “un salto temporal” (Cabanilles Sanchís,1989:25):

Si antes habíamos visto «Infancia y confesiones» como un retrato de familia, hecho al cabo de los años, ya desde el recuerdo, ahora, en «Ampliación de estudios», se sigue el mismo procedimiento; la única variante es que el tema central ya no es la familia sino el propio protagonista poemático.(*ibidem*).

³³⁸ Matiza Walsh, en una nota a pie de página: “Hay que señalar que Valverde no traduce con precisión el término inglés *the gutters* ya que él propone *el arroyo*, cuando la traducción más correcta sería *las alcantarillas*, vocablo que sí aparece en el texto de Gil de Biedma” (*ibidem*).

³³⁹ Pere Rovira se refiere al sujeto de *Moralidades*.

Este protagonista apela otra vez a un “nosotros” cómplice para repasar su historia privada, la historia de sus cavilaciones y sus exaltaciones y contraponerla a “la acción/, el verdadero argumento de la historia”, en una desmitificación llena de lucidez:

¿Os ha ocurrido a veces
-de noche sobre todo-, cuando consideráis
vuestro estado y pensáis en los momentos vividos,
sobresaltaros de los poco que importan?
Las equivocaciones y lo mismo los aciertos,
y las vacilaciones en las horas de insomnio
no carecen de un cierto interés retrospectivo
tal vez sentimental,
pero la acción,
el verdadero argumento de la historia,
uno cae en la cuenta de que fue muy distinto.

Esta reflexión acerca de la invención de la memoria y del recuerdo, de la modificación afectiva del pasado, de “la tendencia humana a equivocarse el sentido del pasado y revestirlo de otro sentido que se basa en la nostalgia y se pierde la naturaleza más profunda de la experiencia”, en palabras de Walsh (2004:217) debe mucho a su maestro Eliot, especialmente, según apunta el mismo Walsh (*ibidem*), al Eliot de “Las Dry Salvages”. Volvemos así al célebre y asombroso verso “We had the experience but we missed the meaning”:

The moments of happiness- not the sense of well being,
Fruition, fulfillment, security or affection,
Or even a very good dinner, but the sudden illumination-
We had the experience but we missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.³⁴⁰

³⁴⁰ “Los momentos de felicidad –no la sensación de bienestar/, fruición, cumplimiento, seguridad o afecto/ o incluso una muy buena cena, sino la iluminación súbita-, tuvimos la experiencia pero nos perdimos el significado/, y el acercamiento al significado restablece la experiencia/ de una forma diferente, más allá de ningún significado/ que podamos asignar al pasado.”

También los versos que siguen a la evocación del “terror primitivo” se pueden vincular con la reflexión de “Ampliación de estudios”:

Now, we come to discover that the moments of agony
(Whether, or not, due to misunderstandings,
Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong things,
Is not in question) are likewise permanent
With such permanence as time has. We appreciate this better
In the agony of others, nearly experienced,
Involving ourselves, than in our own.
For our own past is covered by the currents of action,
But the torment of others remains an experience
Unqualified, unworn by subsequent attrition.³⁴¹

El personaje poético intenta en “Ampliación de estudios” contar su historia privada, algunas de las razones de su mitología personal -ya que la “costumbre de calor” de la infancia se prorroga en la juventud y se continúan así también “la imposible propensión al mito” y “el ejercicio de la irrealidad”-, asumiendo “la conciencia/ de una pequeña falsificación”. Hay que ser muy lúcido, muy inteligente y muy honesto para identificar, aceptar y convertir –en un tono autoirónico del que no está ausente a veces la ternura- en materia poética la “mala conciencia”, y en este sentido Gil de Biedma sigue la lección de los poetas ingleses de los años treinta, que la habían transformado en tema literario. No cabe duda entonces de que la “crisis de expectación heroica” es una etapa importante en la historia personal del sujeto lírico, una etapa que ahora se mira desde la distancia y, algo que me parece fundamental, con la voluntad de narración. Creo que esta intención de contar la formación de “la conciencia/ de una pequeña falsificación” es básica en el poema, entre otras cosas porque da cuenta de la invención de la memoria, hace una cala en “la cotidianeidad diferida o distanciada”, en palabras de Juan Carlos Rodríguez. Lo que Antonia Cabanilles Sanchís llama “el carácter narrativo del texto” (Cabanilles Sanchís, 1989:25), carácter que muchos poemas de Gil de Biedma comparten, y que también atraviesa la poesía de Eliot, es, a mi juicio, decisivo para contar el yo en el tiempo y la formación de una subjetividad. En este sentido, la historia

³⁴¹ “Ahora, llegamos a descubrir que los momentos de angustia / (si son o no debidos al malentendimiento,/ habiendo tenido esperanza de lo que no se debiera o temido lo que no se debiera,/ no está en cuestión) son igualmente permanentes/ con una permanencia tal como la que tiene el tiempo./ Esto lo apreciamos / en la angustia de los demás, casi experimentada/ al implicarnos nosotros mismos, mejor que en la nuestra./ Pues nuestro propio pasado está cubierto por las corrientes de acción,/ pero el tormento de los demás sigue siendo una experiencia/ sin reservas, sin desgastar por la posterior atrición.”

personal se integra en la colectiva –recordemos el “vosotros” cómplice-, ya que tanto la “crisis de expectación heroica” como la “conciencia /de una pequeña falsificación” se dan con respecto a la realidad social. Antonia Cabanilles explica:

La correlación yo-vosotros expresa la presencia del destinatario del poema/relato en el interior del mismo, al tiempo que produce un tono de intimidad, de confesión. En el poema aparece la conciencia de la falsificación producida por el paso del tiempo, por la reflexión sobre la historia. El protagonista se recuerda cuando se creía eterno en sus convicciones y en sus anhelos. (*ibidem*).

El tono, íntimo, autoirónico, lúcido, matizado de una casi imperceptible ternura, es acertadísimo, ya que el tema de la “mala conciencia” es un tema cuya plasmación poética es particularmente difícil. Pere Rovira subraya así “el acierto tonal” de Gil de Biedma:

Esta admiración [a los poetas ingleses] yo creo que hay que verla en relación con el acierto tonal que el poeta encuentra en los poetas ingleses, un acierto que surge en gran medida de hacer pasar la lengua poética por el filtro de la expresión común, como Wordsworth preconizaba. (Rovira, 1986:126).

Es decir, el filtro de las “palabras de familia gastadas tibiamente”. El tono conversacional, muchas veces próximo a la confesión íntima -entendida como construcción dentro del poema-, característico de Gil de Biedma (heredero también en eso de T.S.Eliot), responde a la voluntad manifiesta del poeta de considerar la poesía como conversación o diálogo: “En pocas palabras finales: a menudo, la poesía que yo aspiro a hacer no es comunión, sino conversación, diálogo.” (Gil de Biedma, 1969:328). Una afirmación que en parte se podría aplicar igualmente a Eliot, que, me atrevería a pensar, aspiraba a hacer una poesía que fuera a la vez comunión- sobre todo el último Eliot-, conversación y diálogo.

El examen del recuerdo que se hace a continuación presenta asimismo huellas eliotianas. Como señalan Rovira (1986:143-144) y Walsh (2004:206) (que insiste también en la huella de la escena del pájaro de “Burnt Norton”), en los versos “y el gorgoteo de la alcantarilla/ despertaba los pájaros en el jardín” hay ecos del tercero de los “Preludios”:

And the light crept up between the shutters
And you heard the sparrows in the gutters,
You had such a vision of the street

As the street hardly understands.³⁴²

Siguiendo el análisis de sus recuerdos y de su carácter engañoso, el personaje acaba el monólogo dramático preguntándose, en la misma clave de lucidez y autoironía que atraviesa todo el poema si

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?

Recordemos las palabras ya citadas de Pere Rovira sobre la intertextualidad con el verso de Mallarmé:

En el caso que nos ocupa, el efecto distanciador de la cita de Mallarmé revierte en una mayor aproximación a la experiencia, permitiéndonos captar la ironía del narrador con respecto a la actitud «literaria» de su personaje: no sólo sirve perfectamente para definirle, sino también para resaltar el punto de vista desde el que es definido. (Rovira, 2005:166).

Alude en este sentido Pere Rovira a las palabras de Juan Ferraté del artículo “A favor de Jaime Gil de Biedma”:

La experiencia de lector de Jaime Gil de Biedma no se distingue, pues, regularmente de su experiencia humana, y eso significa que en su obra la literatura no ejerce en ningún sentido una función distanciadora con respecto a la experiencia. Muy al contrario, la literatura está en Jaime Gil de Biedma sumida a su experiencia, a la que pertenece, y si de algún modo el poeta le permite que se distinga de esta última, será para ponerla al servicio de su elucidación. (Ferraté, 1986:64).

³⁴² “Y la luz se deslizó subiendo entre los postigos,/ y oíste los gorriones en el arroyo,/ tuviste una visión de la calle/ tal como apenas la entiende la calle.” Ya he apuntado que Walsh señala que el significado de “gutters” es más bien “alcantarillas” que “arroyo”.

Según Antonia Cabanilles, hay una referencia a la irrealidad también en “Las grandes esperanzas”: “La irrealidad (el amor, el recuerdo de la infancia, etc) volverá a aparecer de nuevo como evasión y como la vida que vale la pena vivir” (Cabanilles Sanchís, 1989:26). Recordemos los versos:

La cuestión se reduce a estar vivo un instante,
aunque sea un instante no más,
a estar vivo
justo en ese minuto
cuando nos escapamos
al mejor de los mundos imposibles.

La “irrealidad” a la que se alude aquí no es la misma del la “ligera sensación /de irrealidad” o del “ejercicio/ de la irrealidad”, sino que representa, como subraya Antonia Cabanilles, el deseo de “una nueva realidad que se acerque más a la irrealidad necesaria” (*ibidem*).

En esta dirección, tal vez sea oportuno recordar algunas reflexiones sobre la realidad que poeta desarrolló en la entrevista con Federico Campbell, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”. Pese a su extensión, citaré todo el párrafo en el que expone estas reflexiones, ya que me parecen muy significativas para comprender hasta qué punto están vinculados en Gil de Biedma la mitología privada de la “irrealidad” con un profundo vitalismo:

La realidad siempre es desagradable. Por definición. Una de las cosas que más me fastidian de la poesía española es cuando algún poeta dice que ama la realidad, pero habla siempre de algo que no es la realidad. Los poetas que dicen que aman la realidad y luego agregan: «Yo toco este árbol, esta pared». Ni el árbol ni la mesa ni la pared son para nosotros la realidad. La realidad es lo que uno tiene que tener en cuenta, porque si no lo tiene en cuenta se le echa encima y le da un golpe. La realidad son las cosas que debe uno llevar apuntadas en una agenda y tenerlas siempre presentes porque, si no, le destruirán. Si yo bebo por la noche, me pasa siempre lo mismo. Me acuerdo de todo hasta que entro en casa. Si salgo de un bar, cojo el coche, hay transeúntes en la calle, hay luces rojas y verdes, hay árboles, hay bordillos, lo tengo que tener en cuenta todo para llegar a casa; y a la mañana siguiente lo recuerdo todo. Pero después de haber entrado por esa puerta, bebido, ya no recuerdo nada. ¿Por qué? Porque esta cómoda, esta puerta, esta lámpara o este sofá no son igualmente reales que los bordillos, los transeúntes y los semáforos. Me los sé de memoria. Ya no los tengo que tomar en cuenta.

Puedo entrar aquí y no hacer esfuerzo mental, moral ni físico para llegar a mi cama y meterme en ella. Por tanto, desde ese punto de vista, todo lo que está asimilado a mí, todo lo que no tengo que esforzarme en controlar, porque es dócil, lo conozco, sé dónde están las esquinas y dónde debo tomar las curvas, para mí no es real. En el mejor de los casos, será parte de la realidad de mi conciencia, no de mi conciencia de la realidad. La realidad es siempre importante. Y por tanto, no es amable. Un árbol de esa plaza será real si llego de noche en el automóvil y de repente se me aparece al otro lado del parabrisas. Entonces será una realidad atroz. Si me asomo por la ventana o vengo caminando, el árbol es una cosa por completo asimilada y que no tengo que tener en cuenta más que estéticamente, placenteramente. Por definición, la realidad es lo desagradable. No creo que nadie pueda estar enamorado de ella. Al fin y al cabo, la madre de la realidad es la muerte. De tal madre, tal hija. (Gil de Biedma, 2002:40).

Un poema paradigmático –y también un poema muy eliotiano- para el análisis de “la ligera sensación/ de irrealidad” es “Ribera de los alisos” de *Moralidades*. Hay varios elementos que nos remiten a “Infancia y confesiones”, por ejemplo la referencia al “reino” de la infancia y al aprendizaje de la “irrealidad” que origina. Recordemos los versos finales de “Infancia y confesiones”:

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

En “Ribera de los alisos” leemos:

Un pequeño rincón en el mapa de España
que me sé de memoria, porque fue mi reino.

Como en “Infancia y confesiones”, el sujeto vuelve a los escenarios de su niñez, de su historia familiar, de su “reino” que le enseñó “la imposible propensión al mito”. La mitología personal y el paso del tiempo están íntimamente vinculados en Gil de Biedma y el recuerdo con su potencial modificador –y mitificador- sirve de enlace. “East Coker” presenta una temática parecida, ya que también en el poema eliotiano el sujeto regresa al lugar de origen de su familia y explora su historia personal, como explica George Williamson: “East Coker” (1940), named for the place of family origin, continues to explore the relations of time to

change and constancy, with particular reference to personal origin.” (Williamson, 1998: 217-218). Y añade: “The order of time and change has a rhythm which leads to the conclusion that “in my beginning is my end”; but this collapse of the relations of time makes possible another conclusion, that “in my end is my beginning” (*ibidem*). Andrew Walsh señala (cfr.2004:234) la afinidad de “Ribera de los alisos” con “East Coker” y “Las Dry Salvages”, una afinidad diría yo de atmósfera. Así, la meditación del personaje que vuelve al “reino” –un “reino” que funciona en cierto sentido como paraíso perdido- se inserta en un monólogo dramático que recuerda la atmósfera de los dos *Cuartetos*:

Podría imaginar
que no ha pasado el tiempo,
lo mismo que a seis años, a esa edad
en que el dormir descansa verdaderamente,
con los ojos cerrados
y despierto en la cama, las mañanas de invierno,
imaginaba un día del verano anterior.

Con el olor

profundo de los pinos.
Pero están estos cambios apenas perceptibles,
en las raíces, o en el sendero mismo,
que me fuerzan a veces a deshacer lo andado.
Están estos recuerdos, que sirven nada más
para morir conmigo.

Estos dos últimos versos recuerdan el final de “Gerontion”:

Tenants of the house,
Thoughts of a dry brain in a dry season.³⁴³

Este poema de Eliot es también el monólogo de alguien que habla después de haber acumulado tiempo, aunque, por supuesto, mientras que el personaje de “Gerontion” es “an old man in a dry month”³⁴⁴, parece que el sujeto de *Moralidades*, y también de “Ribera de los alisos” es un sujeto que se encuentra en su edad madura pero no ha alcanzado ni mucho menos

³⁴³ “Inquilinos de la casa./ Pensamientos de un cerebro seco en una estación seca.”

³⁴⁴ “un viejo en un mes seco”

la vejez; de todas formas, veremos en un próximo apartado que la meditación sobre la vejez es un elemento común a Eliot y a Gil de Biedma, y parte de esta meditación la escriben siendo jóvenes.

La atmósfera que “Ribera de los alisos” va construyendo, una atmósfera tamizada de resonancias eliotianas, tiene su punto de partida en “la dulzura de un orden artificioso y rústico”, que acostumbrará al niño “al ejercicio de la irrealidad”:

Demasiado me acuerdo de los meses de octubre,
de las vueltas a casa ya de noche, cantando,
con el viento de otoño cortándonos los labios,
y de la excitación en el salón de arriba
junto al fuego encendido, cuando eran familiares
el ritmo de la casa y de las estaciones,
la dulzura de un orden artificioso y rústico,
como los personajes
en el papel de la pared.
Sueño de los mayores, todo aquello.
Sueño de su nostalgia de otra vida más noble,
de otra edad exaltándoles
hacia una eternidad de grandes fincas,
más allá de su miedo a morir ellos solos.

Según apunta Andrew Walsh, “en su bucolismo irónico, Gil de Biedma se acerca extraordinariamente al mundo idealizado de su admirado Eliot quien en “East Coker” retrató la siguiente escena de su propia prehistoria familiar” (Walsh, 2004:235):

Round and round the fire
Leaping through the flames, or joined in circles,
Rustically solemn or in rustic laughter.
[...] Keeping time,
Keeping the rhythm in their dancing
As their living in the living seasons.³⁴⁵

Añade Walsh que

³⁴⁵ “En torno al fuego/ brincando a través de las llamas, o unidos en corros,/ rústicamente solemnes o en rústica risa/ [...] Llevando el compás,/ marcando el ritmo en su danzar/ como en su vivir en las estaciones vivas.”

Asimismo, hay otros elementos del poema que lo acercan al mundo eliotiano de los *Cuatro Cuartetos*: el sendero, el río, el paisaje de la infancia y su recuerdo, *entre los primeros de mi vida*. Las ideas que expone Gil de Biedma en este poema también son familiares a los lectores de Eliot: la lectura errónea que los seres humanos tendemos a hacer del mundo, revistiéndolo de un significado que no tiene (*una antigua inclinación humana por confundir belleza y significación*, según el poeta catalán), la inseguridad y las dudas frente a la formulación de los conceptos (*tienen un sentido que no sé bien cuál es*) y, por último, una conciencia de nuestras raíces, de la pertenencia a la tierra de los antepasados y cierta tranquilidad ecuánime frente a la muerte. (*ibidem*).

Cita enseguida como huellas eliotianas los siguientes versos de “East Coker”:

In my beginning is my end
[...] Bone of man and beast, cornstalk and leaf.
Houses live and die: there is a time for building
And a time for living and for generation.³⁴⁶

Donde tal vez se manifieste con más fuerza la presencia de Eliot – y así lo atestiguan las reflexiones de Pere Rovira (1986:177) y Andrew Walsh (2004:236)-, es en el fragmento donde Gil de Biedma enumera las “Imágenes hermosas de una historia /que no es toda la historia”. El personaje poético, en su regreso físico y sentimental al lugar de su infancia -cuya fuerza, explica Antonia Cabanilles, “se apodera de él y piensa que allí el hombre puede conciliarse con la naturaleza y con los demás hombres” (Cabanilles Sanchís, 1989:44)- selecciona entre sus recuerdos imágenes que funcionan como destellos:

Y sin embargo, son estas imágenes
-una noche a caballo, el nacimiento
terriblemente impuro de la luna,
o la visión del río apareciéndose
hace ya muchos años, en un mes de setiembre,
la exaltación y el miedo de estar solo
cuando va a atardecer-,
las que vuelven y tienen un sentido
que no sé bien cuál es.

³⁴⁶ “En mi comienzo está mi fin [...] / Las casas viven y mueren / hay un tiempo para construir/ y un tiempo para vivir y para engendrar.”

“Las que vuelven y tienen un sentido que no sé bien cuál es”. Resuena inmediatamente “We had the experience but we missed the meaning”. Y también el fragmento, ya comentado en el tercer capítulo, de *Función de la poesía y función de la crítica*, libro que Gil de Biedma conocía perfectamente sobre todo por haberlo traducido en 1955. Veamos de nuevo las palabras de Eliot, cuyo influjo en estos versos de “Ribera de los alisos” señala Pere Rovira (1986:177 y 2005:202-203):

Y, por supuesto, no más que una parte de las imágenes de un poeta proceden de sus lecturas; proceden de su entera vida sensitiva desde la más temprana niñez. ¿Por qué, de todo lo oído, contemplado y sentido, a lo largo de una vida, nos vuelven más a menudo que otras ciertas imágenes cargadas de emoción? El canto de un pájaro, el salto de un pez, el aroma de una flor, una anciana en un camino de montaña alemán; seis rufianes que juegan a los naipes, vistos a través de una ventana abierta, de noche, en una pequeña estación francesa de enlace ferroviario donde había un molino: tales recuerdos acaso posean un valor simbólico pero no podemos decir cuál: representan profundidades de nuestro sentimiento que nosotros no podemos atisbar. Lo mismo podríamos preguntarnos por qué, cuando intentamos recordar visualmente algún período de nuestro pasado, no hallamos en la memoria sino unas pocas y escuetas instantáneas arbitrariamente escogidas, pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados.³⁴⁷

Las imágenes que se suceden con la “intensidad/ de un fognazo” pueden ser estas “pocas y escuetas instantáneas arbitrariamente escogidas”, igual que los “pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados” remiten enseguida a “estos recuerdos, que sirven nada más /para morir conmigo”. Los destellos del recuerdo se actualizan con “la intensidad/ de un fognazo”: es el brillo del instante el que propicia la evocación y lleva las escenas del pasado delante de la mirada del personaje. A la “belleza” se le intenta otorgar “significación”, siguiendo “una antigua inclinación humana”. Y la belleza aquí es la continuación del “ejercicio de la irrealidad” iniciado en la infancia: el sujeto reconoce con lucidez la caducidad y la “dulzura” artificiosa de su “reino”, pero, debido precisamente a “una antigua inclinación humana” a refugiarse en los paraísos, asume como parte añorada de sí mismo las “imágenes hermosas de una historia/ que no es toda la historia”. Hay entonces otra “historia”, “la acción/

³⁴⁷ Personalmente, el fragmento citado de Eliot me recuerda el final de *Ada o el ardor* de Nabokov: “Un importante ornato de la crónica es la delicadeza del detalle pintoresco: una galería enrejada, un techo pintado; un bello juguete perdido entre los nomeolvides de un arroyo, mariposas y orquídeas en los márgenes de la novela; un velo lejano visto desde una escalinata de mármol; una corza heráldica que gira la cabeza hacia nosotros en el parque ancestral; y muchas cosas más.” (Nabokov, 1992:478).

el verdadero argumento de la historia”, por decirlo con los versos de “Ampliación de estudios”, y los recuerdos que el personaje hace desfilar con mayor fuerza son los del “ejercicio de la irrealidad”, una forma de la memoria inventada. Y una vez más encontramos la lección de Eliot de “Las Dry Salvages”:

It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence-
Or even development [...]
The moments of happiness- not the sense of well-being,
Fruition, fulfillment, security or affection,
Or even a good dinner, but the sudden illumination –
We had the experience but we missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.

“The sudden illumination” es en cierto sentido “la intensidad/ de un fogonazo”. Con el repaso del tropel de las imágenes empieza a funcionar otra vez “el ejercicio de la irrealidad”, la memoria inventada, el recuerdo recuperado a través del brillo del instante:

La intensidad
de un fogonazo, puede que solamente,
y también una antigua inclinación humana
por confundir belleza y significación.

El sujeto puede desear en un primer momento otorgar “significación” a la “belleza” y dotar así de sentido las “imágenes hermosas de una historia/ que no es toda la historia”. De alguna manera, creo que ello sería susceptible de enlazar con algunas de las reflexiones que Eliot dedicó a la filosofía de Francis Herbert Bradley en su tesis doctoral. Fijémonos cómo analiza Eliot algunas afirmaciones del autor de *Appearance and Reality*, en el primer capítulo de su tesis, que sigue el título del ensayo de Bradley incluido en *Essays on Truth and Reality*, “On Our Knowledge of Immediate Experience”:

The real, we are told, is felt. ‘To find reality we must betake ourselves to feeling. It is real, which there appears which is the subject of all predicates.’ We must be careful not to

identify reality with feeling, either *my* feeling, or collective feeling, or an impersonal current of feeling. Feeling is to be taken (*Appearance*, p.419) ‘as a sort of confusion, and as a nebula which would grow distinct on closer scrutiny’³⁴⁸. That of which it is a confusion, and into which it can be analysed, is (*Appearance*, p. 405) ‘speaking broadly...two great modes, perception and thought on the one side, and will and desire on the other side. Then there is the aesthetic attitude ...and... pleasure and pain.’ (Eliot, 1964: 19-20).

La “confusión”, la “nebulosa” que desencadena las imágenes de los recuerdos e induce a la reflexión sobre “una antigua inclinación humana /por confundir belleza y significación”, es producto en parte del “ejercicio de la irrealidad”. “Belleza” y “significación” podrían funcionar asimismo como dos grandes “modos”, según Bradley; la sería belleza el deseo y la significación aunaría la búsqueda consciente de un sentido, la percepción y el pensamiento. Además, al leer las observaciones de Eliot nos visitan otra vez dos versos asombrosos: “In the general mess of imprecision of feeling,/ Undisciplined squads of emotion.” Sabemos que el autor de “The Metaphysical Poets” siempre reivindicó en poesía la unidad del pensamiento y la emoción y no se nos puede olvidar que las reflexiones de “Ribera de los alisos” construyen la emoción poética mediante una inteligente meditación sobre la formación del sujeto en “el ejercicio de la irrealidad”. Tal vez el poema se pueda leer como la historia de una educación sentimental, educación en la cual “la imposible propensión al mito” y el “ejercicio de la irrealidad” juegan un papel fundamental. Esto es aplicable a muchos poemas de Gil de Biedma, y en este sentido el carácter de monólogo dramático de “Ribera de los alisos” y otros poemas es importantísimo.

Después de localizar en la historia familiar el origen del “ejercicio de la irrealidad”, en cuyas coordenadas todavía se mueve desde la madurez (aunque por supuesto plenamente consciente de su, valga la redundancia, “irrealidad”, de su “dulzura de un orden artificioso y rústico”, pero también de su utilidad a la hora de buscar paraísos), el sujeto poético vuelve a meditar, en tono parecido al de “Ampliación de estudios”, sobre el “rencor de conciencia engañada” que este ejercicio le inspira. Sin embargo, y ahí está la gran lucidez del poema –y del poeta-, reconoce las estrategias de salvación personal que ofrece acostumbrarse a la “irrealidad” (por otra parte, su “realidad” intermitente):

Así fui, desde niño, acostumbrado

³⁴⁸ Subrayado mío. Nada más empezar el libro, Eliot explica que “Bradley uses the term ‘experience’ and the term ‘feeling’ almost interchangeably, both in *Appearance* and in the essay ‘On Our Knowledge of Immediate Experience’ which is the most important *locus* for my present chapter.” (Eliot, 1964:15).

al ejercicio de la irrealidad,
y todavía, en la melancolía
que de entonces me queda,
hay rencor de conciencia engañada,
resentimiento demasiado vivo
que ni el silencio ni la soledad lo calman,
aunque acaso también algo más hondo
traigan al corazón.

Como el latido
de los pinares, al pararse el viento,
que se preparan para oscurecer.

Y es en este momento, después de haber repasado la disposición de los recuerdos, después de admitir con Eliot que las imágenes fugaces que recuerda de su infancia “tienen un sentido que no sé bien cuál es”, después de rebelarse en contra de su aprendizaje de la irrealidad y asumir sus dulzuras, es ahora cuando el “sentimiento”, el “feeling”, se transforma en algo más profundo:

Algo que ya no es casi sentimiento,
una disposición
de afinidad profunda
con la naturaleza y con los hombres
que hasta la idea de morir parece
bella y tranquila. Igual que este lugar.

Otro poema que trata del aprendizaje de la “irrealidad” en la niñez es “Intento formular mi experiencia de la guerra”. Se vuelve a contar la formación de la historia personal y la sensación de felicidad infantil mientras que se asume una historia familiar de la que el protagonista, el que dice “yo” en el poema, se ha distanciado pero que sabe que en parte le pertenece. Antonia Cabanilles habla al respecto de “una doble dimensión, ya que [“Intento formular mi experiencia de la guerra”] combina la historia colectiva («casi un millón de muertos») con la personal («los años más felices de mi vida»)." (Cabanilles Sanchís, 1989:43). Las reflexiones, al igual que en “Infancia y confesiones”, “Ampliación de estudios” y “Ribera de los alisos”, son de una implacable lucidez:

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

[...]

Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.

A salvo en los pinares
-pinares de la Mesa, del Rosal, del Jinete!-,
el miedo y el desorden de los primeros días
eran algo borroso, con esa irrealidad
de los momentos demasiado intensos.

Para acabar estas reflexiones en torno a la “ligera sensación / de irrealidad”, creo que se podrían aventurar dos acepciones de la “irrealidad”, aunque hasta ahora nos hemos ocupado solamente de una. Por un lado, tendríamos la “irrealidad” tal como aparece explícitamente en “Vals del aniversario” y en “Ribera de los alisos”, es decir “esta ligera sensación /de irrealidad” y el “ejercicio de la irrealidad”, vinculados a la formación de la mitología personal; en este sentido, la “irrealidad” está presente de manera implícita en poemas como “Aunque sea un instante”, “Infancia y confesiones”o “Ampliación de estudios”. El personaje –que me parece que puede considerarse un alter-ego del poeta, sin que eso cambie su condición ficticia- reflexiona sobre la importancia del aprendizaje de la “irrealidad” (que, por supuesto, siempre es real), sus seducciones, sus trampas y sus consuelos. En esta dirección, cabría aludir, para un sentido más amplio de la “sensación de irrealidad” a las palabras del *Diario del artista seriamente enfermo*: “las formas posibles de irrealidad son muchas” (Gil de Biedma, 1974:203). En cierta manera, el sujeto sigue el siguiente trayecto: coquetea con la “irrealidad”, es plenamente consciente de ello, se rebela en contra de su historia familiar –que le propició la “dulzura de un orden artificioso y rústico”-, y acaba asumiendo que el aprendizaje de esta forma de vida es parte de sí mismo.

6.2.3. La “espantosa irrealidad”. El tiempo de la historia personal, el tiempo de la historia colectiva.

Pero hay otro sentido, creo ver, de la “irrealidad”: el que aparece en “En el Castillo de Luna”:

Y los años en la cárcel,
como un tajo dividiendo
aquellos y otros momentos
de buen sol primaveral,
son un boquete en el alma
que no puedes tapar nunca,
una mina de amargura
y espantosa irrealidad.

Aquí la “irrealidad” es “espantosa”, es la realidad del prisionero (un prisionero republicano, el poeta José Luis Gallego). Y Gil de Biedma vuelve a recurrir a una metáfora que ya conocemos de “Arte poética”: el “boquete en el alma”. Pero en este caso la angustia ante el paso del tiempo y el vértigo que ésta produce- recordemos los verso de “Arte poética”: “Y sobre todo el vértigo del tiempo, /el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”- cobra una dimensión trágica. El poeta barcelonés, que en “Ribera de los alisos” hablará del “rencor de conciencia engañada, /resentimiento demasiado vivo”, se siente plenamente al lado del prisionero, y tal vez no sea sólo una coincidencia el uso de la misma metáfora cuando alude a las vivencias del propio personaje y cuando describe la ansiedad, infinitamente más terrible, del prisionero. La distancia que los separa es la distancia entre la angustia del que se sabe protegido por la misma historia que denuncia y el que ha sido castigado por esta historia, pero me parece que, por parte del poeta, cuyas simpatías políticas y humanas estaban muy claramente del lado de los vencidos en la Guerra Civil, se puede hablar en cierto sentido de un intento de identificación o, mejor dicho, de profunda simpatía en esta metáfora del “boquete en el alma”, en la que coinciden –en grados muy distintos de dolor, por supuesto, que separan la desazón vital ante el paso del tiempo de la tragedia- el personaje alter-ego del poeta y el personaje del prisionero.

Carole Viñals hace un magnífico análisis de la compleja temporalidad de este poema:

Dans “En el castillo de Luna, les dates et les journées sont scrupuleusement rapportées et comptées. D’abord l’âge du moi-enfant (dix ans) qui par sa rondeur et perfection a une valeur inaugurale: c’est le commencement des dizaines. Cette idée de mettre le compteur du temps en marche coïncide avec le vers *empezabas a vivir*. Malgré la différence d’âge entre le moi-enfant et le personnage, on remarque dès ces premiers vers combien leurs deux existences ont des débuts parallèles. Le poème se construit sur la discontinuité temporelle: dans la deuxième strophe « hoy » renvoie au présent puis survient le retour en arrière avec date (mois inclus): *abril del 39*. Il s’agit d’une date historique et du début de l’emprisonnement. Puis la voix revient au présent: *ésta es la misma*. Ce balancement temporel constant permet de capter l’attention du lecteur, d’éviter l’ennui d’un développement trop linéaire et renvoie aussi à la complexité du temps vécu. Dans la sixième strophe, la voix compte le temps écoulé comme le ferait le prisonnier dans sa cellule: *siete mil trescientos días*. L’énormité du chiffre est renforcée par la mesure de temps choisie: les journées. Les milliers renvoient à l’expression *muertos de mil en mil* de la troisième strophe. Dans la septième strophe, la voix revient au présent: *ahora vuelve a la vida*. Dans un même poème, Biedma combine un âge, une date, une durée en journées. Trois temps sont rassemblés: celui de l’homme, celui de l’histoire collective, et le temps vécu, l’accent étant mis sur ce dernier, le seul qui puisse être éprouvé. (Viñals, 2001:223).

Lógicamente, ni la mala conciencia ni el compromiso eran actitudes que Gil de Biedma pudiese aprender en Eliot. Fueron los poetas ingleses de los años treinta (Auden, Louis MacNiece, Stephen Spender) los que le enseñaron la mala conciencia como tema literario (cfr. Gil de Biedma, 2002:135). También es importante en este sentido el libro *De un momento a otro* de Rafael Alberti. Pero dónde sí manifiesta huellas de Eliot es en las imágenes y el tratamiento del tiempo en un poema que podríamos considerar de compromiso político, “Los aparecidos”. Se trata de un poema perteneciente a la última sección de *Compañeros de viaje* –título asimismo emblemático, ya que remite a los *fellow travelers*–, “La historia para todos”:

Fue esta mañana misma,
en mitad de la calle.

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

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

Ocorre que esto sucede
demasiado a menudo.

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

Según Andrew Walsh,

Este poema, que narra un episodio aparentemente trivial (la caída de una mujer al lado del poeta) acontecido en una calle barcelonesa, tiene en sus ideas y su lenguaje un aire ciertamente eliotiano. Así, por ejemplo, cuando Gil de Biedma nos habla de *una estela de malestar furtivo*, hay un eco de una expresión que el poeta angloamericano había empleado en su “Retrato de una dama”: *a slight sensation of being ill at ease* (es decir, una ligera sensación de malestar). Asimismo, en su visión apocalíptica de las masas en las calles de la gran urbe, hay una huella indeleble del Eliot de *La Tierra Baldía* y de algunas de las imágenes más inquietantes de toda su poesía. (Walsh, 2004: 218-219).

Igualmente señala Walsh la “visión dantesca” (*ibídem*), heredada a través de Eliot, que construye Gil de Biedma al hablar de los “desenterrados vivos”:

Cada aparición
que pasa, cada cuerpo en pena
no anuncia muerte, dice que la muerte estaba
ya entre nosotros sin saberlo.
[...]
Y ni siquiera saben quiénes son:
desenterrados vivos.

Como sigue explicando el estudioso, “en su tremenda visión de los muertos vivos de la gran ciudad, un consumado eliotista como Gil de Biedma difícilmente podría evitar recordar

la famosa imagen de la primera parte de *La Tierra Baldía*, una imagen que a su vez procede del *Inferno* de Dante” (*ibidem*) y cita los siguientes versos de “El entierro de los muertos”:

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.³⁴⁹

Éste es el escenario del “unreal city”, de la ciudad irreal que en “Los aparecidos” parece volverse también Barcelona. Por lo que respecta a la filiación dantesca del fragmento, el propio Eliot, en las notas a cada parte de *La tierra baldía*, da las pistas exactas: los versos 55-57 del Canto III y 25-27 del Canto IV del “Infierno”:

si lunga tratta
di gente, ch’i’ non averei creduto
che morte tanta n’avesse disfatta.
[...]
Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l’aura eterna facevan tremare.

En su análisis de la impronta eliotiana del poema, Walsh apunta

[...] otra huella del ideario eliotiano (y, muy especialmente, del Eliot de los *Cuatro Cuartetos* que tan honda impresión habían causado en el joven Gil de Biedma) en la concepción del movimiento, a ratos centrada en las ideas de subida y bajada (como hemos observado sobre todo en “Las afueras”), y a veces preocupada por la aparente falta de movimiento y la falsa percepción que tenemos del tiempo y el espacio. (Walsh, 2004: 219).

Cita Walsh a continuación los siguientes versos de “Burnt Norton”:

This is the one way, and the other

³⁴⁹ “Bajo la niebla parda de un amanecer de invierno,/ una multitud fluía por el Puente de Londres, tantos,/ no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos./ Se exhalaban suspiros, breves y poco frecuentes,/ y cada cual llevaba sus ojos fijos ante los pies.”

Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future
[...] the light is still
At the still point of the turning world.³⁵⁰

Señala asimismo que Gil de Biedma manifiesta una concepción parecida del potencial engañoso de nuestra percepción del tiempo y el espacio (cfr. *ibíd.*, 220). De hecho, basta con comparar (como lo hace Walsh) estos versos – y la atmósfera que construyen, ya que yo también creo, con Juan Carlos Rodríguez, que es sobre todo una afinidad de atmósfera lo que vincula al poeta barcelonés con su maestro norteamericano (y en la configuración de esta atmósfera el tiempo juega un papel fundamental)- con el siguiente fragmento de “Los aparecidos”:

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

Y sin embargo, ésta es la verdad. Lo sabemos al leer “De aquí a la eternidad”³⁵¹, poema a mi juicio muy emparentado con “Los aparecidos”:

Porque hay siempre algo más, algo espectral
como invisiblemente sustraído,

³⁵⁰ “Éste es el único camino, y el otro/ es el mismo, no en movimiento/ sino en abstención de movimiento; mientras se mueve el mundo/ en apetencia, en sus metalizados caminos/ de tiempo pasado y tiempo futuro/[...] la luz sigue estando en el punto fijo del mundo giratorio.”

³⁵¹ Como explica Antonia Cabanilles,

[...] el título alude al conocido refrán «De Madrid al cielo» y, al mismo tiempo, a la cita del Coro de la *Viejecita*, que se antepone al poema. Pero ambos elementos tienen un carácter irónico. Hay un enfrentamiento entre las afueras, las «zonas lívidas» y las zonas más respetables, de las que ha desaparecido el rojo, y además se encuentran a la derecha. Este es el Madrid de la eternidad, el otro, apenas entrevisto, es como un mal sueño lleno de apariciones fantasmales. Sólo cuando se tuerce a la derecha el protagonista puede exclamar: «Ya estamos en Madrid, como quien dice». (Cabanilles Sanchis, 1989:37).

y sin embargo verdadero.

Creo que estos tres versos concentran admirablemente toda una meditación sobre la historia civil. El carácter de verdad de figuras que parecen espectrales y son testigos de algo “invisiblemente sustraído” está relacionado con “la espantosa irrealidad” que vive el prisionero en “En el castillo de Luna” y con la sensación del personaje de “Los aparecidos” de estar en un mundo parado que continúa moviéndose “cínicamente, como/ si nada, como si nada fuese verdad”. Las palabras que Gil de Biedma escoge para llevar a cabo su denuncia de la invisibilidad a la que son sometidos estos testigos, “desenterrados vivos” por parte de la historia oficial (recordemos su alusión en “Apología y petición” a “los empresarios de la falsa historia”) son sumamente significativas: “cínicamente”, “como si nada fuese verdad”, “algo más, algo espectral”, “invisiblemente sustraído”, “y sin embargo verdadero”. Cabe retener así la plasmación poética de una meditación moral en torno a la verdad y a las tentativas de la “falsa historia” de hacerla invisible. En “De aquí a la eternidad”, igual que en “Los aparecidos”, Gil de Biedma se detiene en las figuras espectrales que pueblan las “zonas lívidas”:

Yo pienso en zonas lívidas, en calles
o en caminos perdidos hacia pueblos
a lo lejos, igual que en un belén,
y vuelvo a ver esquinas de ladrillo injuriado
y pasos a nivel solitarios, y miradas
asomándose a vernos, figuras diminutas
que se quedan para siempre, en la memoria,
como peones camineros.

La irrealidad adquiere una dimensión hiriente e íntima cuando se toma conciencia de que la historia familiar, la propia mitología y los recuerdos, se han formado a costa de borrar una situación histórica muy difícil. Los años más felices son así una manipulación social de la barbarie, como leemos en “Intento formular mi experiencia de la guerra”:

Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.

Volviendo a “Los aparecidos”, el eco eliotiano presente en “No sé cómo explicarlo”, que remite a “It is impossible to say just what I mean!” de “La canción de amor de Alfred J. Prufrock”, enlaza con la construcción de la sensación de “irrealidad”: “como/ si nada, como si nada fuese verdad”. Es la “irrealidad” emparentada con la “irrealidad” que veíamos en “En el castillo de Luna”. “Como/ si nada, como si nada fuese verdad” da testimonio de la “espantosa irrealidad”.

También quisiera subrayar que en estos poemas el tiempo de la intimidad, de la historia personal, y el tiempo de la historia civil, se encuentran entrelazados. No hay separación entre estos “tiempos”, ya que la meditación sobre la historia colectiva se inserta dentro de las vivencias del sujeto. En este sentido, Shirley Mangini subraya una línea de fuerza importantísima, que atraviesa la poesía de nuestro autor, la indivisión entre historia personal e historia colectiva: “Los temas de Gil de Biedma- según él mismo: “el yo y el tiempo”- se encuentran entrañablemente fundidos entre sí, y no son separables de toda la problemática social que contantemente plantea” (Mangini, 1992:106-107) y señala “el tiempo como experiencia y como factor de cambio del personaje poético” (*ibidem*).

En palabras de Juan F. Egea, cabe analizar “quién dice necesariamente *yo* al decir *nosotros*; y, por otra, quién no puede dejar de decir *nosotros* al querer decir solamente *yo*.” (Egea, 2004:14)³⁵².

³⁵² Hay que matizar que este “nosotros” al que se refiere el estudioso engloba, según explica él mismo en la “Introducción” a su libro, varios “nosotros”: un “nosotros” generacional, un “nosaltres”, el “nosotros” de la pareja y el del sujeto lírico que conversa consigo mismo (cfr.Egea, 2004:13-14).

6.3. El “rabillo del ojo” de Husserl: “que la vida iba en serio”. La meditación sobre el paso del tiempo y la vejez.

*If age, which is certainly
Just as wicked as youth, look any wiser,
It is only that youth is still able to believe
It will get away with anything, while age
Knows only too well that it has got away with
nothing.³⁵³*

W.H.Auden, “The sea and the mirror”

Las palabras que citaba en un anterior párrafo, pertenecientes a las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* de Husserl³⁵⁴, llevan una nota a pie de página enigmática y asombrosa:

Repárese en la agudeza de la descripción: al recordar un suceso, yo reproduzco también las expectativas con que lo fui viviendo en su momento y que guiaron entonces mi percepción. Pero tales expectativas se hacen acompañar siempre de protenciones de otro género, relativas, más bien, a «en qué quedó finalmente» el episodio en cuestión. Es decir, el recuerdo no reproduce la percepción previa al extremo de ignorar por completo, y hasta que la percepción reproducida haya llegado a su término, cómo acabó lo que se está recordando. Se revive, sí, la incertidumbre de la percepción, pero a la vez, «con el rabillo del ojo», se va anticipando el final de la historia. (Husserl, 2002:74).

El “final de la historia”, el tiempo como “herida mal cerrada” de “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”, que el personaje de “No volveré a ser joven” anticipa “con el

³⁵³ “Si la vejez, que sin duda/ es tan malvada como la juventud, parece más sabia,/ es solo porque la juventud sigue siendo capaz de creer /que saldrá bien parada de lo que sea, mientras que la vejez/ sabe perfectamente que de nada ha podido salir bien parada:” (“El mar y el espejo”). Se cita por W.H.Auden, *Canción de cuna y otros poemas*, selección, traducción y prólogo de Eduardo Iriarte, Barcelona, Lumen, 2006.

³⁵⁴ “Todo recuerdo contiene intenciones de expectativa cuyo cumplimiento conduce al presente. Todo proceso originariamente constituyente está animado por protenciones que constituyen vaciamente lo por venir como tal, y que lo atrapan, lo traen a cumplimiento. Ahora bien: el proceso recordatorio renueva recordándolas no sólo estas protenciones. Ellas no solamente estaban ahí atrapando lo por venir, sino que también lo *han* atrapado, se han cumplido, y de ello somos conscientes en la rememoración. El cumplimiento en la conciencia recordatoria es un re-cumplimiento (en la modificación propia de la posición memorativa); y si la protención originaria de la percepción del acontecimiento estaba indeterminada y dejaba abierto el que las cosas se sucedieran de otro modo o que no sucedieran, en la rememoración tenemos una expectativa predirigida que no deja abierto nada de todo ello – a no ser en la forma de una rememoración «incompleta», que tiene una estructura distinta de la protención originaria indeterminada-. Claro que también esta protención originaria está encerrada en la rememoración.” (Husserl, 2002:73-74).

rabillo del ojo” es precisamente la realidad – y ya hemos visto la opinión que Gil de Biedma tenía de ella-, la súbita y desazonadora conciencia de “que la vida iba en serio”.

Pero quedémonos de momento en lo que podríamos llamar “el principio de la historia”: la obsesión por el paso del tiempo de nuestros poetas –obsesión, como veremos enseguida, que empieza en la juventud- lleva invariablemente a la ansiedad por las marcas del tiempo en uno mismo, en los sujetos poéticos y, en el caso del autor de “Contra Jaime Gil de Biedma”, en el propio cuerpo. Personalmente, creo que es la obsesión de todos los seductores, pero ésta es otra historia.

6.3.1. *En l’an trentiesme de mon age...* La meditación sobre la vejez desde la juventud.

La meditación sobre el paso del tiempo y la vejez constituye una constante común a Jaime Gil de Biedma y T.S.Eliot. El propósito de mis reflexiones en este apartado es procurar enunciar y analizar la impronta eliotiana que manifiesta en el tejido de esta meditación el poeta barcelonés. Creo que a los dos autores los une además en este sentido una articulación dual: los dos están en una primera fase tratando la vejez y del paso del tiempo desde la perspectiva de la juventud. Podemos pensar así en poemas como “La canción de amor de Alfred J. Prufrock”, “Gerontion” o incluso en *La tierra baldía* (Eliot tenía veintinueve, treintaidós y treintaicuatro años respectivamente cuando se publicaron, en 1917, en 1920 y en 1922) o, en el caso del autor de *Las personas del verbo*, en “Recuerda”, “*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera”, “Epístola francesa”, “Desembarco en Citerea”, “Ribera de los alisos” (“Recuerda” pertenece a *Compañeros de viaje*, libro publicado en 1959, es decir, cuando Gil de Biedma tenía treinta años y los demás poemas están incluidos en *Moralidades*, que apareció en 1966, cuando el poeta tenía treintaisiete años). Ambos autores están en plena juventud cuando escriben estos poemas en los que desarrollan una meditación sobre la vejez. En una segunda fase, cuando ya se ha comprobado “que la vida iba en serio”, el tono va cargándose de dolor, en los *Cuatro cuartetos* y en los *Poemas póstumos*. Cabe subrayar no obstante que ninguno es ni mucho menos un anciano en estas fechas: Eliot tiene en 1942, cuando acaba “Little Gidding”, cincuentaicuatro años y Gil de Biedma publica por primera vez los *Poemas póstumos* en 1968, con... treintainueve años. Los dos siguen viviendo un poco más de veinte años después de haber dejado de escribir. Sabemos además que los dos

eran, desde muy jóvenes, unos hombres coquetos y seductores. En su biografía, *T.S.Eliot*, Peter Ackroyd cuenta (refiriéndose a los años estudiantiles de Harvard, 1906-1909) que “Eliot tenía algo del *dandy*. Según un contemporáneo suyo³⁵⁵, “Tom Eliot siempre fue muy estudioso, guapo, y se vestía muy bien”. (Ackroyd, 1992:29) No tardó en hacerse miembro de los clubes de más prestigio [...]”. Señala también Ackroyd el temprano interés de Eliot en el tema del paso del tiempo:

En sus primeros poemas estudiantiles hay una preocupación por el paso del tiempo: el tiempo que se va, las flores que se marchitan... pero explora este viejo *topos* con un interés renovado. Su temperamento parecía poseer una aguda conciencia del desperdicio, del vacío existente en los días que van pasando, de la necesidad de *usar* el tiempo, de dejar en él una huella. (*ibid.*, 30).

Por lo que respecta al poeta barcelonés, Miguel Dalmau ofrece en su biografía *Jaime Gil de Biedma* el siguiente retrato:

Otoño de 1946. ¿Cómo era el Gil de Biedma que llegó a la universidad? Un estudiante de muy buen aspecto, bien trajeado, con su pañuelo en el bolsillo de la americana y un prendedor de oro en la corbata. Elegante siempre, según Alberto Oliart, «pocos iban así a la facultad:sólo los hijos de la *high society* de Barcelona». Todo él respiraba fuerza, salud y bienestar. (Dalmau, 2004:40).

Hay numerosos testimonios que insisten en la seducción de Jaime Gil de Biedma –y de su personaje- y basta con leer atentamente sus poemas para darse cuenta de que el “yo” que construyen es un yo enormemente seductor y coqueto. Además, alguien que confiesa que se divierte escribiendo (“Quizás los poemas que más me he divertido escribiendo sean éste [«Pandémica y Celeste»] y el «Himno a la juventud»”, explica en una entrevista a la revista *Thesaurus*³⁵⁶) es un seductor. En su entrevista con Federico Campbell, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, el poeta declara: “Yo soy muy sensual. El día que me falte la sensualidad, tomar una copa, sentir el buen tiempo, meterme en una piscina, o en el mar, ver a alguien que está muy bien físicamente... El día que todo eso me falle, la vida será un sitio inhóspito.” (Gil de Biedma, 2002:41). “El día que todo eso me falle” puede llegar con la vejez

³⁵⁵ Ackroyd da la siguiente información en una nota a pie de página: “Phileas Henry a H.W.H.Powel, 20 de enero de 1953.” (Ackroyd, 1992:29).

³⁵⁶ Se cita por Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, edición y prólogo de Javiere Pérez Escohotado, Barcelona, El Aleph, 2002, pág. 230. La entrevista fue realizada en diciembre de 1986 y publicada en 1897.

y tanto el poeta como el sujeto poético demuestran una aguda conciencia del paso del tiempo como pérdida de la juventud. Según afirma Carole Viñals, “Ce n’est pas la mort elle-même que la voix bédienne déplore mais la perte progressive de la jeunesse” (Viñals, 2001:20).

Si volvemos a examinar “Recuerda”, perteneciente a *Compañeros de viaje* (publicado en 1959, cuando el poeta tenía treinta años), detectamos esta temprana y sutil anticipación de la vejez:

Hermosa vida que pasó y parece
ya no pasar...
Desde este instante, ahondo
sueños en la memoria: se estremece
la eternidad del tiempo allá en el fondo.

Si la vida “pasó y parece / ya no pasar” y si desde el presente se mira con vértigo al pasado, depósito de “la eternidad del tiempo”, es porque el personaje poético que habla en estos versos experimenta una auténtica angustia ante el paso del tiempo, este “boquete” que se abre “en el alma” (“Arte poética”), pero sobre todo en el cuerpo. La conciencia del vertiginoso discurrir es inmediata, se plasma en la imagen del remolino:

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

Reconocemos la “épouvantable sensation d’éternité” que experimenta Igitur, el personaje del texto homónimo de Mallarmé, al contemplarse en el espejo:

[...] je suppliais de rester une vague figure qui disparaissait complètement dans la glace confondue; jusqu’à ce qu’enfin, mes mains ôtées un moment de mes yeux où je les avais mises pour ne pas la voir disparaître, en laquelle semblait expirer la chambre, elle m’apparût comme l’horreur de cette éternité. (Mallarmé, 1945:441).

Por supuesto, recordamos una vez más los “deserts of vast eternity” de Andrew Marvell y también, inevitablemente, el poema “El espejo”, de Valente, al que ya nos hemos acercado. Asimismo he señalado algunas huellas mallarmeanas de Valente, cuyo sujeto

manifiesta un afán de disolución muy emparentado con el del héroe que suplica “rester une vague figure qui disparaissait complètement dans la glace fondue”. Pero mientras que el tiempo perdido de Valente es un tiempo místico, un tiempo sin tiempo, la eternidad que contempla aterrado y anhelante el sujeto de Gil de Biedma, su tiempo perdido, es el tiempo de la juventud. No importa en este sentido que el poeta que escribe “Recuerda” tenga menos de treinta años, porque ya hemos visto que la angustia ante el presentimiento del fin de la juventud (asociada al placer y a la felicidad) es temprana.

También Eliot, que en 1917, cuando aparece “La canción de amor de J.Alfred Prufrock” tiene veintinueve años, hace que Prufrock anticipe en su monólogo la paulatina cercanía de la vejez:

And indeed there will be time
To wonder, “Do I dare?”, and, “Do I dare?”
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair-
[There will say: “How his hair is growing thin!”]
[...]
Though I have seen my head [grown slightly bald] brought in upon a platter
[...]
I grow old... I grow old...³⁵⁷

Por otro lado, Gil de Biedma encabeza *Moralidades* con el mismo epígrafe de François Villon con que Eliot comienza su poema “Un huevo para cocer”:

En l’an trentiesme de mon aage,
Que toutes mes hontes j’ay beues...

Y en “*Barcelona ja no es bóna*, o mi paseo solitario en primavera” leemos:

-y eso que ya a mis años
se empieza a agradecer la primavera-

³⁵⁷ “Y claro que habrá tiempo/ de preguntarse «¿Me atrevo?», y «¿Me atrevo?»,/ tiempo de volver atrás y bajar la escalera, /con un claro de calvicie en mi pelo/(dirán: «¡Cómo le está clareando el pelo!»)/ [...]/ Aunque he visto mi cabeza (ya ligeramente calva) presentada en una bandeja,/ [...]/ Envejezco... envejezco...”

Sólo alguien muy coqueto – y tanto Jaime Gil de Biedma como su personaje lo son- puede desarrollar reflexiones así –rebosantes de autocomplacencia- desde la juventud. La adolescencia se configura como un aprendizaje, un tiempo perdido que es necesario intentar una y otra vez reconquistar, aun a sabiendas de que, según nos dice la “Epístola francesa”, “*Tout revient, mon ami, mais rien ne recommence*”:

*Ah! comme il était doux, ces soirs toujours semblables,
Sur un lit détraqué d'apprendre lentement
Les choses qu'on apprend pour être adolescent!*

*Voici l'ancien trésor des amours enfantines.
Ces yeux d'un vert brumeux, ces grâces florentines,
Cette simplicité, cette sainte impudeur
Dont parle votre lettre, vous ont percé le cœur.
Tout revient, mon ami, mais rien ne recommence.*

En este último verso se juega toda la angustia ante el paso del tiempo. “*Tout revient, mon ami, mais rien ne recommence*”: la visión y la experiencia de los cuerpos jóvenes, de los amores adolescentes que el adulto revisita “*Ainsi qu'un écolier sans devoirs, sans famille*” recuerdan dolorosamente la imposibilidad de un nuevo comienzo. En este sentido, la oposición entre “*revenir*” y “*recommencer*” es magistral: la juventud, el tiempo perdido, aparece, nos visita, regresa sólo a ráfagas y a modo de instantes aislados. “*Recommencer*” se convierte en la nostalgia de un imposible regreso en el tiempo, regreso que pudiera ser a la vez el punto de partida de un nuevo viaje. Tenemos así el futuro pasado, el tiempo más triste:

*Allez, si m'en croyez, au bout de l'expérience
Avec empressement, car vous êtes pressé.
Il n'y a plus triste temps que le future passé.*³⁵⁸

En “Desembarco en Citerea” el paso del tiempo se contempla desde la

Nostalgia de una edad del corazón
y de otra edad del cuerpo,

³⁵⁸ En su libro *Hyperrêve*, Hélène Cixous escribe: “L’enveloppe est pleine de fantômes. Images tristes du temps futur passé du futur temps passé, du tant passé qu’il ne peut revenir.”(Cixous, 2006:149).

como algo apremiante: “apremia el tiempo” remite así a la sensación de velocidad, una doble velocidad, la de la sucesión del tiempo y la de la urgencia del disfrute vital. La vivencia de la sensualidad debe ir acompañada de la inteligencia y el sujeto –si seguimos las palabras de Foucault de *Histoire de la sexualité II. L’usage des plaisirs*-, se configura a la vez en tanto que sujeto moral en el uso de los placeres y sujeto de conocimiento.

Veamos los versos:

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 que dar ya inteligencia.

Los dos últimos versos demuestran una lucidez y una inteligencia implacables. El sujeto en busca de vivencias eróticas no necesita todavía el apoyo del dinero, pero empieza ya (todo está en estos dos adverbios temporales, “aún” y “ya”) a tener que poner en juego toda su inteligencia para poder encajar (no en vano afirmaba Gil de Biedma que con el tiempo había aprendido a ser un encajador) el juego sensual de las tentaciones y su carácter de testimonio del paso del tiempo. Se anticipa ya en “Desembarco en Citera” la desesperación ante la edad que será constante en *Poemas Póstumos*. Carole Viñals, comentando el poema, apunta:

Le moi qui dure devient à tout moment spectateur impuissant des actes dont il fut d’abord l’auteur; il ya dans le devenir un principe d’objectivation, une alienation continue à soi-même qui le détache de plus en plus. Cela s’appelle durer et vieillir. Le temps sert au moi à s’éloigner sans cesser d’adhérer. (Viñals, 2001: 257).

6.3.2. El tiempo, “herida mal cerrada”.

6.3.2.1. “Qué remoto todo, verdad”

El propio título de *Poemas póstumos* indica la anticipación de la muerte que subyace a estos últimos poemas publicados por Gil de Biedma. Como hemos visto, el autor barcelonés manifiesta una temprana conciencia del paso del tiempo y de su final para la historia individual, el deterioro y la muerte; así, Carole Viñals apunta que “L’angoisse de la mort commence dans *Las personas del verbo* lorsque le moi regarde le visage d’un vieillard dans le poème “Muere Eusebio” (Viñals, 2001:261) y continúa, refiriéndose a *Poemas póstumos*:

Le moi écrit pour pouvoir mourir et tient son pouvoir d’écrire d’une relation anticipée avec la mort. Le recueil *Las personas del verbo* est une expérience de la mort. Et cette expérience bouleverse les formes du temps: la voix écrit pour pouvoir mourir et meurt dans *Poemas póstumos* pour pouvoir écrire. C’est cette démarche qui établit avec la mort un rapport de liberté. (*ibidem*).

En su “Prólogo” a la antología de Shirley Mangini, *Jaime Gil de Biedma. Antología poética*, escribe Javier Alfaya:

Sin duda, el último libro publicado hasta ahora por Jaime Gil de Biedma, *Poemas póstumos*, significa una seria inflexión en su obra. Libro amargo, escéptico, pesimista, y acaso con unas cuantas gotas de autocomplacencia. Los viejos mitos parecen haberse difuminado, barridos por el embate de los años, y el poeta se enfrenta de pronto con el paso del tiempo, hasta entonces considerado como una abstracción, pero que ahora sume una presencia descarnada y aterradora. (Alfaya, 1986:20).

Según Antonia Cabanilles Sanchís,

En *Poemas póstumos* ha desaparecido la historia colectiva, sólo existe el paso del tiempo sobre el protagonista y sus consecuencias. [...]

Ha desaparecido la ironía, y ahora no se trata de una cuestión de fe como hemos visto en «Las afueras» o en «La historia para todos» sino de la misma temática: la dificultad de ironizar sobre la propia vejez / muerte. Es esta ausencia de ironía y la suma de todas estas

actitudes que hemos reseñado las que enriquecen la lectura, porque a través de las contradicciones se vislumbran las distintas *personas del verbo*. Una de ellas, «quien mejor escribía», ha muerto, de ahí el carácter póstumo del libro y la clausura del círculo: se ha cumplido así la *sentencia del tiempo* y se ha vuelto al origen. (Cabanilles Sanchís, 1989:66).

Pere Rovira apunta “el tema del libro: un personaje enfrentado a la edad como muerte y la edad como supervivencia” (Rovira, 2005:250). Se trata de una supervivencia al paraíso perdido de la juventud (cfr.*ibíd.*, 251), que contenía también otros paraísos; en la entrevista a Federico Campbell, el propio Gil de Biedma se refiere a “la crisis del fin de la juventud” (Gil de Biedma, 2002:33) y explica así el título y los poemas de *Poemas póstumos*:

-¿Por qué *Poemas póstumos*?

-Porque la persona que los ha escrito se ha muerto ya.

-¿Es usted y no es usted?

-Exacto. Además, me daba pie el hecho de que el último poema del libro se llame «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». En realidad, de lo que se trata es de la crisis del fin de la juventud. Cuando uno termina con una edad de su vida, le pasa como cuando uno termina con una neurosis, es decir, que uno en parte se muere. Hay toda una parte de uno que se muere.

-¿No hay una reencarnación?

-No, no hay la idea de reencarnación; porque el muerto está en pie, como diría Bécquer. La idea es que hay una parte de uno, más o menos valiosa, que se está muriendo o que se ha muerto. (*ibidem*).

A mi juicio, el personaje de los *Poemas póstumos* tiene algunas similitudes con el anciano del eliotiano “Gerontion”, aunque el yo de Gil de Biedma manifieste todavía un hedonismo y un apego profundo a la vida entendida como placer y felicidad que no encontramos en Eliot. Sin embargo, tanto el poeta barcelonés como el sujeto que construye saben muy bien- y desde muy temprano- “que la vida iba en serio”... Se trata de la plasmación poética de la tensión entre la conciencia de la muerte y un amor vitalista, carnal, a la vida. Este amor diferencia al personaje biedmiano de tres sujetos eliotianos con quienes comparte la meditación sobre el deterioro de la vejez: Gerontion, el Rey Pescador del final de *The Waste Land* y el anciano que contempla la ceniza de las rosas quemadas en los *Cuatro Cuartetos*. En este sentido, Carole Viñals habla de “le pathos d’un désir inapaisable”:

La voix biedmienne est en effet décidée dans *Poemas póstumos* à se survivre à elle-même, à dépasser, par n'importe quelle ruse sa propre vie, à louvoyer avec la mort, pour protéger la fin. Le moi ne se résigne jamais à cesser d'aimer, le combat se poursuit jusqu'au dernier vers: c'est peut-être cette lutte si lucidement menée qui rend cette écriture si poignante. (Viñals, 2001:250).

Desde el párrafo, una cita de *Don Juan* de Byron, el poeta nos sitúa en el tiempo de la crisis, “*the barbarous [...] middle age of man*”. Y ya el primer poema, “Píos deseos al empezar el año”, localiza la edad y la actitud del personaje:

Pasada ya la cumbre de la vida,
justo del otro lado, yo contemplo
un paisaje no exento de belleza
en los días de sol, pero en invierno inhóspito.

Recordamos enseguida el célebre comienzo de la *Divina Comedia*, “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, que subyace también a las huellas eliotianas del poema, huellas que encontramos, como subraya Andrew Walsh (cfr. Walsh, 2004:240), en el segundo de los *Cuatro Cuartetos*, “East Coker”:

So here I am, in the middle way, having had twenty years-
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*-³⁵⁹

A mi juicio, hay asimismo otro elemento fundamental que comparten “Píos deseos al empezar el año” y “East Coker”: la casa, el espacio de protección y aislamiento que la juventud -asociada a “los días de sol”- no necesita, pero que la edad madura añora. Así, en el poema de Gil de Biedma leemos:

Aquí sería dulce levantar la casa
que en otros climas no necesité,
aprendiendo a ser casto y a estar solo.
Un orden de vivir, es la sabiduría.

³⁵⁹ “Así que aquí estoy, por el camino de en medio, habiendo pasado veinte años,/ veinte años casi desperdiciados, los años de *l'entre deux guerres*;”

Comparemos con los siguientes versos de “East Coker”:

Home is where one starts from. As we grow older
The word becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living.³⁶⁰

Andrew Walsh (2004:241) vincula el monólogo del personaje de Gil de Biedma con el de Gerontion:

Here I am, an old man in a dry month,
[...] Tenants of the house,
Thoughts of a dry brain in a dry season.³⁶¹

A la “estación seca” eliotiana le corresponde el “paisaje /[...] en invierno inhóspito”. Volviendo a “East Coker”, creo que se puede establecer un paralelismo entre la meditación “a las horas tranquilas de la noche” de “Píos deseos al empezar el año” y la imagen de los viejos como “exploradores” “a la luz de la lámpara”. Además, en los dos poemas hay una contraposición entre la juventud y la edad madura o la vejez, contraposición que se fija al principio del texto de Gil de Biedma y al final de “East Coker”. Veamos los versos del autor español:

Y qué estremecimiento,
purificado, me recorrería
mientras que atiendo al mundo
de otro modo mejor, menos intenso,
y medito a las horas tranquilas de la noche,
cuando el tiempo convida a los estudios nobles,
el severo discurso de las ideologías
-o la advertencia de las constelaciones
en la bóveda azul...

Comparemos con el final de “East Coker”:

³⁶⁰ “Nuestra casa es de donde se arranca. Al envejecer /el mundo se nos vuelve más extraño, más complicada la ordenación / de lo muerto y lo vivo.”

³⁶¹ “Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco, /[...] Inquilinos de la casa,/ pensamientos de un cerebro seco en una estación seca.”

There is a time for the evening under starlight,
A time for the evening under lamplight
(The evening with the photograph album).
Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.
Old men ough to be explorers
Here and there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.³⁶²

La conclusion del poema de Gil de Biedma separa el tiempo del “placer del pensamiento abstracto”, el tiempo de todos los placeres, del tiempo en que, como leeremos en “No volveré a ser joven”, se empieza a comprender “que la vida iba en serio”:

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

Hay unas palabras muy emotivas e iluminadoras de Gil de Biedma en este sentido, palabras que tienen que ver con la relación entre el paso del tiempo y el cambio en la elaboración de la identidad. El poeta vuelve a asociar el placer del pensamiento a la juventud y el encuentro con su “proyecto de yo” a la edad madura. En la entrevista con Arcadi Espada y Ramón Santiago “Sobre la edad madura de Gil de Biedma”³⁶³, leemos:

La identidad de uno es apasionante cuando se convierte en proyecto. Recuerdo con verdadero placer esa época maravillosa de juventud cuando salía del trabajo y me iba a casa a

³⁶² “Hay un tiempo para el anochecer bajo la luz de las estrellas,/ un tiempo para anochecer a la luz de la lámpara/ (el anochecer con el álbum de fotos)./ El amor es más aproximadamente él mismo/ cuando dejan de importar el aquí y el ahora./ Los viejos deben ser exploradores/ aquí o allí no importa/ debemos estar quietos y seguir moviéndonos/ entrando a otra intensidad/ para una mayor unión, una comunión más honda/ a través del oscuro frío y la vacía desolación,/ el clamor de la ola, el clamor del viento, las vastas aguas / del petrel y la marsopa. En mi fin está mi comienzo.”

³⁶³ Realizada en 1981 y publicada en *El País*, en el suplemento *Babelia*, el 12.08.2000.

sentarme frente a una hoja en blanco y pensaba. Ahora, finalmente, soy yo mismo, mi proyecto de yo. (Gil de Biedma, 2002:130).

Del “reino de juventud” y sus excesos se acuerda el personaje de “Nostalgie de la boue”. Como subraya Andrew Walsh (cfr.2004:243), la recreación del ambiente de la prostitución recuerda de alguna manera el mundo de “Rapsodia de una noche de viento”. En el poema eliotiano, los “old nocturnal smells”³⁶⁴ que acompañan a la luna son los

Smells of chestnuts in the streets,
And female smell in shuttered rooms,
And cigarettes in corridors
And cocktail smell in bars.³⁶⁵

Veamos los versos de Gil de Biedma:

Y dramáticas sombras, revestidas
con el prestigio de la prostitución,
a mi lado venían de un infierno
grasiento y sofocante como un cuarto de máquinas.
¡Largas últimas horas,
en mundos amueblados
con deslustrada loza sanitaria
y cortinas manchadas de permanganato!

Walsh compara asimismo estos versos con los siguientes de Eliot, pertenecientes a “Preludios”:

One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms.³⁶⁶

³⁶⁴ “viejos olores nocturnos”

³⁶⁵ “olores de castañas en las calles,/ y olores femeninos en cuartos de ventanas cerradas,/ y cigarillos en los pasillos/ y olores de cócteles en bares.”

³⁶⁶ “uno piensa en todas las manos/ que levantan sucias cortinillas/ en mil cuartos amueblados de alquiler.”

Aunque el extremo vitalismo erótico de Jaime Gil de Biedma –y de su personaje- nada tiene que ver con la austeridad de Eliot, sabemos que el poeta angloamericano se sentía también atraído por el mundo de la prostitución. De hecho, es el autor de un prefacio a *Bubu de Montparnasse* de Charles-Louis Philippe.

El poema presenta asimismo un final de resonancias eliotianas (cfr. Walsh, 2004:244), localizadas en la “luz amarillenta”, en la evocación de urbanas madrugadas frías y, sobre todo, en “la emoción vivida como recuerdo” (Walsh, 2004:224):

La luz amarillenta, la escalera
[...] lo mismo que el olor en las manos
-o que al salir el frío de la madrugada, intenso
como el recuerdo de una sensación.

“La luz amarillenta” –que volveremos a encontrar en “Del año malo”: “la luz de las farolas un resto amarillo”- parece un claro síntoma del profundo conocimiento de Eliot que tenía Gil de Biedma. En “La canción de amor de Alfred J. Prufrock” se describe así el atardecer:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,
[...] ³⁶⁷

“El olor en las manos” y “el frío de la madrugada” hacen pensar en el segundo de los “Preludios”:

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.³⁶⁸

³⁶⁷ “La niebla amarilla que se restriega el lomo en los cristales de las ventanas,/ el humo amarillo que se restriega el hocico en los cristales de las ventanas,/ metió la lengua lamiendo los rincones del atardecer./[...]”

³⁶⁸ “La mañana llega a tener conciencia/ de leves olores rancios de cerveza/ desde la calle de serrín pisoteado/ con todos sus pies fangosos que apremian/ tempraneros quioscos de café.”

En “Píos deseos al empezar el año” o “Del año malo”, el invierno es la estación detestada de la edad madura, la que despierta pensamientos de aislamiento y meditación y desata a la vez la emoción del recuerdo de juventud. Incluso cuando no se hace explícita referencia al invierno, elementos que se le asocian, por ejemplo el viento en “Ha venido a esta hora” construyen el paisaje inhóspito del tiempo presente, atestiguan la crueldad del paso del tiempo, la imposibilidad del regreso a otra edad. El paseante, que

No vive en este barrio.
No conoce las tiendas.
No conoce a las gentes
que se afanan en ellas.
No sabe a lo que vino.
No compra aquí la prensa.
Recuerda las esquinas
que los perros recuerdan.,

contempla con tristeza y asombro un espacio que ha cambiado sin que él presenciara estos cambios, un espacio que intuimos que ocupa un lugar importante en su memoria sentimental. La perpetua comparación de los tiempos, la evocación de los suburbios fríos, de la calle oscurecida por el atardecer, “revelan *el valor de saturación profunda* que tenía nuestro poeta respecto a la poesía de Eliot, en este caso del mundo de Prufrock” (Walsh, 2004:246):

Ventanas encendidas
le agrandan la tristeza.
Corazón transeúnte,
junto a las casas nuevas
camina vacilando,
como un hombre a quien llevan.
El viento del suburbio
se le enreda en las piernas.

La calle como entonces.
Como entonces ajena.
Y el aire oscurecido
la noche que se acerca.
Cuando dobla la esquina

y aprieta el paso, sueña
que el tiempo no ha cambiado,
jugando a que regresa.

Veamos los versos de “La canción de Alfred J. Prufrock”:

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
[...]
And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets³⁶⁹

El tiempo pasado se contempla desde la conciencia de un regreso imposible. Es importante, creo, subrayar que esta meditación se produce mientras se pasea, ya que aparece en este poema una figura muy cara a Gil de Biedma y a Eliot, de directa descendencia baudeleriana, el paseante. De “corazón transeúnte”, el sujeto de “Ha venido a esta hora” pertenece a la extensa galería de *flâneurs* inaugurada por el autor de *Las flores del mal*, un *flâneur* en este caso sin muchedumbre, solo consigo mismo. Los últimos versos del poema subrayan la sensación de tristeza y lejanía temporal que experimenta el paseante:

Luego pasa de largo,
y piensa: fue una época.

“Pero ha pasado el tiempo/ y la verdad desagradable asoma”. En sus *Diarios*, Carlos Barral transcribe una carta extraordinaria de Jaime Gil de Biedma, “seguramente la última” (Barral, 1993:345), fechada el 23 de julio 1989³⁷⁰. Pocos meses antes de su muerte, gravemente enfermo de sida, el poeta escribe:

Querido Carlos,

Gracias por el diario del que los de Granada me habían remitido ya un ejemplar. ¡Qué remoto todo, verdad! En ocasiones así es cuando uno advierte cuánto han cambiado los demás y uno mismo.

³⁶⁹ “¿Diré que he pasado al oscurecer por estrechas calles [...]/? Y habría valido la pena, después de todo,/ habría valido la pena,/ después de las puestas de sol y los jardincillos delante de casa, y las calles regadas?”

³⁷⁰ Carme Riera, editora de los *Diarios*, apunta en las Notas: “Carlos equivoca el mes al transcribir; se trata del 23 de junio.” (Riera, 1993:417).

Un fuerte abrazo.

Jaime. (Gil de Biedma, en *ibidem*)

6.3.2.2. Príncipes de Aquitania en sus torres abolidas

“*Poemas póstumos* culmina una etapa, cierra un ciclo, define nítidamente una intención poética”, afirma Jorge Padrón en su artículo “Jaime Gil de Biedma desde sus «Poemas póstumos».” (Rodríguez Padrón, 1969:792). Lo que se produce es, según Pere Rovira, una “concentración en el yo” (Rovira, 2005:255). Desaparece la temática social (cfr. *ibidem*) y se profundiza en la meditación, cada vez más despojada, más austera, sobre la muerte. Señala también Pere Rovira la existencia de un “desplazamiento del centro de interés desde la configuración de un personaje poético a las necesidades expresivas de la persona actual del poeta.”(Rovira, 2005:275). En este sentido, cita el poeta y estudioso las palabras del propio Gil de Biedma, que, en una conferencia en la Universidad de Barcelona el 17 de marzo de 1982 (cfr. *ibíd.*, 169) había afirmado que los poemas de *Poemas póstumos* están “escritos en función de necesidades personales [...] sin referencias a los lectores.” (Gil de Biedma, cfr. Rovira, 2005:275). Por ello habla Pere Rovira, en el caso del último libro de Jaime Gil de Biedma, de “una voz poética distinta, la de alguien que parece generalmente hablar sólo para sí mismo [...]” (*ibidem*).

Aunque se “empieza a comprender” “que la vida iba en serio /[...] y la verdad desagradable asoma”, que “envejecer, morir,/ es el último argumento de la obra”, el yo de los *Poemas póstumos* no renuncia a la “resolución de ser feliz”, confirmando las palabras de Carole Viñals: “Tout en se rendant compte que la vie ne peut apporter que la mort, le moi biedmien ne renonce pas à affirmer la vie.” (Viñals, 2001:473). Se trata del intento de revivir a pesar del deterioro del tiempo una disciplina vitalista del placer, un aferrarse carnal a la vida, que habían sido constantes para el poeta:

Resolución de ser feliz
por encima de todo, contra todos
y contra mí, de nuevo
-por encima de todo, ser feliz-
vuelvo a tomar esta resolución.

Sin embargo, el final del poema establece la victoria del dolor, de lo que en “No volveré a ser joven” -título que podría resumir el tema y la crisis central de *Poemas póstumos*- era “la verdad desagradable”:

Pero más que el propósito de enmienda
dura el dolor del corazón.

Llegamos ahora a comentar uno de los poemas más emblemáticos y eliotianos de Jaime Gil de Biedma, “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”. El título es un verso de Gérard de Nerval, del soneto “El desdichado”, que aparece como cita al final de *La tierra baldía* de Eliot. Pere Rovira señala que es de Eliot de donde Gil de Biedma lo toma y explica: “Baso mi suposición en que tanto los versos que preceden al que nos ocupa como los que siguen tienen en el texto eliotiano un sentido hondamente relacionado con *Poemas póstumos*.” (Rovira, 2005:287). Por su parte, también Joana Sabadell Nieto, en su artículo “La influencia de T.S.Eliot en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, apunta, después de citar el comentario de Joan Ferraté de *Lectura de “La Terra gastada” de T.S.Eliot*:

Esta idea de pérdida comentada por Ferraté nos permite relacionar el poema de Gil de Biedma con el de Eliot. Al ver que el verso de *The Waste Land* se traslada a *Poemas Póstumos* con el contexto de pérdida y destrucción, hallado en el texto de Eliot, se aprecia cuán lejos está ya aquel Príncipe de Aquitania de Nerval. Lógicamente sigue a todo esto que el sujeto poético de Gil de Biedma se inscribe en una tradición poética que va desde Nerval a Eliot y continúa en Gil de Biedma. (Sabadell Nieto, 1994:78).

Pere Rovira subraya además, refiriéndose a los últimos versos de *The Waste Land*:

En un poeta tan empapado de Eliot como Jaime Gil de Biedma (no hace mucho, él mismo nos decía que todavía descubre a veces en su obra alusiones a Eliot en las que no había reparado), resulta difícil decir si cuanto acabamos de citar fue tenido conscientemente en cuenta al dar título a “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”. Sea como fuere, creo interesante señalar el indudable parentesco existente entre el sentido de los versos finales de *The Waste Land* y buena parte de la temática de *Poemas Póstumos*. (Rovira, 1986:252).

Veamos los versos de Eliot:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascopse nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon -Oh swallow swallow
Le Prince d'Aquitanie à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then I'll fit you. Hieronymo's mad againe.³⁷¹

La voz de “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”³⁷² apoya, como el Rey Pescador de *La tierra baldía*, fragmentos de su perdido “reino suyo/dorado” contra sus ruinas, contra “la herida mal cerrada” del tiempo. Su solo consuelo es la conciencia lúcida de una pérdida irreparable:

Una clara conciencia de lo que ha perdido,
es lo que le consuela.

Se trata de un consuelo efímero, ya que el personaje de “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida” –personaje que, como en todos los poemas de *Poemas póstumos*, llega casi a confundirse con el propio Gil de Biedma- experimenta el despertar como una muerte diaria, un enfrentamiento sordo con la amenaza del tiempo y de la destrucción:

Se levanta
cada mañana a fallecer, discurre por estancias
en donde sordamente duele el tiempo
que se detuvo, herida mal cerrada.

El tiempo se ha quedado inmovilizado, incrustado en las estancias como una grieta, una “herida mal cerrada” que puede volver a abrirse en cualquier momento, pero ha seguido

³⁷¹ “Me senté en la orilla/ a pescar, con la árida llanura detrás de mí/ ¿Pondré por lo menos mis tierras en orden?/ El Puente de Londres se cae se cae se cae/ *Poi s'ascopse nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon* –oh golondrina golondrina/ *Le Prince d'Aquitanie à la tour abolie*/ Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas./ Pardiez entonces se os acomodará. Hieronymo vuelve a estar loco.”

³⁷² Título sobre el que Carole Viñals afirma que “indique une privation d'emblée, privation d'un territoire innomable: celui du désir.” (Viñals, 2001:402).

su paso para el yo. Se trata de un yo a la vez despojado de su reino, como el Príncipe de Aquitania, y encerrado en sus estancias. Carole Viñals señala el vínculo que une este poema a varios versos de “Lo que dijo el trueno” y ofrece la siguiente interpretación:

Les vers de Eliot *We think of the key, each in his prison/ thinking of the key, each confirms a prison* sont en rapport étroit avec le thème du poème de Biedma. Le vers *These fragments I have shored against my ruins* apparaît comme une justification des citations: il s’agit de se sauver par l’écriture car les fragments anciens sont seuls capables d’étayer une écriture en ruines. (Viñals, 2001:361).

En efecto, si comparamos los siguientes versos del poema de Gil de Biedma:

Dura en ningún lugar este otro mundo,
y vuelve por las noches en las paradas
del sueño fatigoso... Reino suyo
dorado, cuántas veces
por él pregunta en la mitad del día,
con el temor de olvidar algo!
Las horas, largo viaje desabrido.,

con los mencionados por Carole Viñals:

I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think if the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus³⁷³,

y otorgamos especial atención a la nota de Eliot, que remite al Canto XXXIII del Infierno (“ed io sentii chiavar l’uscio di sotto/ all’orribile torre”), podemos detectar el parecido de atmósfera, la misma importancia de la noche y la sensación de prisión, de asfixia que produce

³⁷³ “He oído la llave/ girar en la puerta una vez y girar una vez sólo/ pensamos en la llave, cada cual en su cárcel/ pensando en la llave, cada cual confirma una prisión/ sólo al caer la noche, rumores etéreos/ reviven por un momento a un Coriolano roto.”

el tiempo. En este sentido, es muy significativa también la nota de Eliot que envía a *Appearance and Reality* de Bradley:

My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all his elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it... in brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul.³⁷⁴

Carole Viñals subraya además en este poema el carácter espacial que tiene la memoria: “C’est en effet comme un lieu que la voix conçoit la mémoire poétique: la voix bédmienne nous fait déambuler d’un lieu à l’autre.” (Viñals, 2001:379):

Dura en ningún lugar este otro mundo,
y vuelve por las noches en las paradas
del sueño fatigoso... Reino suyo
dorado, cuántas veces
por él pregunta en la mitad del día,
con el temor de olvidar algo!
Las horas, largo viaje desabrido.
La historia es un instante preferido,
un tesoro en imágenes, que él guarda
para su necesaria consulta con la muerte.

Quisiera detenerme ahora en un verso clave: “Las horas, largo viaje desabrido.” El tiempo es a la vez el veloz jugador despiadado de “L’Horloge” de Baudelaire (“*Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide/ Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi.”) y la “herida mal cerrada”, la grieta que se vive como inmóvil. Las horas pesan, el sujeto vive su discurrir como un viaje lento, agónico. El viaje asociado a la vejez y al paso del tiempo lo encontramos en “East Coker” (“los viejos deberían ser exploradores”) y en “Las Dry Salvages”, donde Eliot construye la imagen extraordinaria de los viajeros en el tren (y en el barco) del tiempo:

³⁷⁴ “Mis sensaciones externas no son menos privadas para mí mismo que mis pesnamientos o mis sentimientos. En ambos casos mi experiencia queda dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado al exterior; y, con todos sus elementos por igual, cada esfera es opaca a las demás que la rodean... En resumen, considerado como una existencia que aparece en un alma, el mundo entero para cada cual es peculiar y privado de esa alma.”

You cannot face it steadily, but this thing is sure,
 That time is no healer: the patient is no longer here.
 When the train starts, and the passengers are settled
 To fruit, periodicals and business letters
 (And those who saw them off have left the platform)
 Their faces relax from grief into relief,
 To the sleepy rhythm of a hundred hours.
 Fare forward, travellers! not escaping from the past
 Into different lives, or into any future;
 You are not the same people who left that station
 Or who will arrive at any terminus,
 While the narrowing rails slide together behind you;
 And on the deck of the drumming liner
 Watching the furrow that widens behind you,
 You shall not think "the past is finished"
 Or "the future is before us."³⁷⁵

De hecho, Carole Viñals señala el paralelismo entre el sujeto de Gil de Biedma y el viajero descrito por Bergson en *La evolución creadora*:

Le moi biedmien est semblable à ce voyageur que Bergson décrit dans *L'évolution creatrice*: installé sur la plate-forme arrière du dernier wagon, il ignore quels futurs paysages le voyage lui réserve, mais il a tout loisir d'apprécier et de mesurer le passé. Il contemple uniquement le paysage que le train laisse derrière lui, tel un spectateur d'un passé qui s'éloigne. (Viñals, 2001:388).

Pero la contemplación del pasado no se hace desde la aceptación serena, sino desde la conciencia de "un largo viaje desabrido" hacia la "necesaria consulta con la muerte".

"Príncipe de Aquitania, en su torre abolida" es el poema inmediatamente siguiente a "Resolución" y, como explica Antonia Cabanilles, "representa el fracaso de esa resolución"

³⁷⁵ "No se puede mirar de frente con firmeza, pero eso es seguro,/ que el tiempo no cura nada: el paciente ya no está aquí/ Cuando arranca el tren, y los pasajeros se han instalado/ con sus frutas, sus periódicos y sus cartas de negocios/ (y los que los despidieron se han ido del andén)/ sus caras se relajan pasando del dolor al alivio,/al ritmo soñoliento de cien horas./ ¡Adelante, viajeros! Sin escapar del pasado/ hacia vidas diferentes, ni hacia ningún futuro;/ no sois los mismos que dejaron esa estación/ ni los que llegarán a ningún terminal,/ donde los raíles estrechándose se deslizan juntos allá detrás;/ y en la cubierta del retumbante barco de pasajeros/ observando el surco que se ensancha detrás de vosotros,/ no pensaréis «el pasado se ha acabado»./ ni «tenemos toda la noche por delante»."

(Cabanilles Sanchís, 1989:52), de la “resolución de ser feliz”. Se instaura a partir de ahora el tiempo, la *duración*³⁷⁶ del “dolor del corazón” (“Pero más que el propósito de enmienda/ dura el dolor del corazón”), y el poeta se imagina incluso “escribiendo/después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. La vida ha dejado de ser “esta pausa inmensa, vertiginosa” de “Aunque sea un instante” para convertirse en “el final de la historia”, en “esta pausa” a secas: “Y el final de la historia es esta pausa.”

Pero hay otro “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”, con el que el personaje del poema de Gil de Biedma guarda alguna relación. Se trata de Gerontion, “un viejo en un mes seco”:

Here I am, an old man in a dry month,
Being read by a boy, waiting for rain.³⁷⁷

Los dos sujetos meditan sobre la historia desde la experiencia de una “estación sombría”. Si para el personaje de *Poemas póstumos*

La historia es un instante preferido,
un tesoro en imágenes, que él guarda
para su necesaria consulta con la muerte.,

el anciano Gerontion, que piensa en la muerte sin decirlo, despliega una reflexión amarga sobre los demonios y las terribles ironías del tiempo y sobre el hombre devorado por la historia:

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think now
She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with such supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late

³⁷⁶ La idea de “duración” es fundamental. Pere Rovira señala en este sentido: “El uso del verbo «durar» es parecido en «Príncipe de Aquitania en su torre abolida» («Dura en ningún lugar ese otro mundo») y en «Las afueras» IV («Duraba/ el agua quieta...»)” (Rovira, 2005:290).

³⁷⁷ “Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco,/ con un niño que me lea, esperando lluvia.”

What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear. Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroisms. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.
These tears are shaken from the wrath-bearing tree.

The tiger springs in the new year. Us he devours.³⁷⁸

Cabe fijarse también en la imagen de la “casa alquilada”:

Think at last
We have not reached conclusion, when I
Stiffen in a rented house.³⁷⁹

La “casa” es, explica E.R.Curtius en el capítulo dedicado a Eliot en sus *Ensayos críticos*, “una deprimente casa de alquiler”. “Un símbolo central para el tema de la decadencia es la casa” (Curtius, 1989:295). El monólogo de Gerontion hace creer que éste ha perdido su “casa”, posible metáfora de su cuerpo o de su tierra –con todas sus posibles connotaciones de fertilidad- y sobrevive, anticipando la desolación de *The Waste Land*, rodeado de esterilidad. Se encuentra “en un mes seco”, en un “congelado delirio”, y sus pensamientos, cuyo “sentido se ha enfriado”, son también “inquilinos” de la casa, pertenecen a “un cerebro seco en una estación seca”:

These with a thousand small deliberations
Protract the profit of their chilled delirium,
Excite the membrane, when the sense has cooled,

³⁷⁸ “Tras de tal conocimiento, ¿qué perdón? Piensa ahora,/ la historia tiene muchos pasadizos astutos, pasillos arreglados,/ y salidas; engaña con ambiciones susurrantes,/ nos guía por vanidades. Piensa ahora,/ ella da cuando nuestra atención está distraída / y lo que da, lo da con tan sutiles confusiones/ que la que da hace pasar hambre al que suplica. Da demasiado tarde/ aquello en que no se cree, o, si se cree aún,/ sólo en la memoria, pasión reconsiderada. Da demasiado pronto/ en manos débiles, lo que es pensado, se puede prescindir de ello/ hasta que el rechazo propaga un miedo. Piensa:/ ni miedo ni valentía nos salvan. Vicios antinaturales/ son engendrados por nuestro heroísmo. Virtudes/ se nos imponen a la fuerza por nuestros vicios desvergonzados./ Esas lágrimas son sacudidas del árbol de la ira.// El tigre salta al nuevo año. A nosotros nos devora.”

³⁷⁹ “Piensa al fin/ no hemos alcanzado una conclusión cuando yo/ me quedo rígido en una casa alquilada.”

With pungent sauces, multiply variety
In a wilderness of mirrors.
[...]

Tenants of the house,
Thoughts of a dry brain in a dry season.³⁸⁰

Hay que fijarse especialmente en el campo semántico de la sequedad, de la congelación, de la esterilidad –“dry”, “chilled”, “has cooled”. La “estación seca” es la “estación sombría” de *Las Dry Salvages*, la estación que anuncia la muerte.

6.3.2.3. En “la estación sombría”

*And the ragged rock in the restless waters,
Waves wash over it, fogs conceal it;
On a halcyon day it is merely a monument,
In navigable weather it is always a seamark
To lay a course by: but in the somber season
Or the sudden fury, is what it always was.*³⁸¹

“Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, que guarda una evidente relación con “Contra Jaime Gil de Biedma”, “se vertebró en torno a unas imágenes que nos acercan al mundo eliotiano de los *Cuatro Cuartetos*” (Walsh, 2004:248). En este sentido el jardín y la casa, cargados de una historia sentimental que se remonta a la infancia, juegan un papel fundamental. Los versos “El jardín y la casa cercana/ donde pían los pájaros en las enredaderas” recuerdan el jardín de “Burnt Norton” habitado por “otros ecos” que el pájaro, el mismo pájaro que sentencia “human kind/ Cannot bear very much reality”, exhorta a los niños a encontrar.

El poema “transcurre en el mismo escenario que «Intento formular mi experiencia de la guerra» y «Ribera de los alisos»” (Rovira, 2005:291). El jardín y la casa funcionan como espacios míticos, integrantes, según explica el propio Gil de Biedma, de su “mitología

³⁸⁰ “Estos, con mil pequeñas deliberaciones/ prolongan el beneficio de su congelado delirio,/ excitan la membrana, cuando el sentido se ha enfriado,/ con salsas picantes, multiplican variedad / en una selva de espejos./ [...] Inquilinos de la casa./ Pensamientos de un cerebro seco en una estación seca.”

³⁸¹ “La roca dentellada en las aguas sin calma,/ las olas la desbordan, las nieblas la esconden;/ en un día alciónico es simplemente un monumento,/ en tiempo navegable es siempre una referencia en el mar/ para orientar un rumbo; pero en la estación sombría/ o en la furia súbita, es lo que era siempre.”

personal”: “La alternancia entre Cataluña y Castilla, es decir: entre la ciudad y el campo –o, para ser más exacto, entre la vida burguesa y *la vie de chateau*- ha sido un factor importante en la formación de mi mitología personal.”. (Gil de Biedma, 1969³⁸²). Son muy sintomáticas en este sentido las palabras que escribe el poeta en su ensayo “Four Quartets”-prólogo a la traducción catalana de Alex Susanna, recogido en 1994 en *El pie de la letra. Ensayos completos*- acerca de la función axial del jardín de rosas de “Burnt Norton”:

En el despliegue de motivos y de temas, la entera teoría de meditaciones discursivas, pasajes líricos y episodios narrativos en que consiste *Four Quartets* podría compararse a una espiral, que pasa y repasa siempre por las mismas latitudes pero a longitud distinta. El jardín de las rosas, punto de partida y de llegada, es a la vez el mismo y es otro, ya no sólo el simbólico jardín de la infancia de cada uno, [...] sino el Primer jardín, escenario de la Caída y emblema de la definitiva reconciliación, [...]. (Gil de Biedma, 1994:363-364).

“Jaime Gil de Biedma” como personaje imaginado es también parte de esta mitología y su muerte es un punto de inflexión, cierra una etapa y abre el camino a las composiciones más sobrecogedoras de *Poetas póstumos*. El principio de “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” construye las figuraciones del “yo” y el “tú” en un juego presente/ pasado potenciado por dos coincidencias temporales: la elección del mes de agosto y el momento del oscurecer:

En el jardín, leyendo,
la sombra de la casa me oscurece las páginas
y el frío repentino de final de agosto
hace que piense en ti.

El jardín y la casa cercana
donde pían los pájaros en las enredaderas,
una tarde de agosto, cuando va a oscurecer
y se tiene aún el libro en la mano,
eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte.

El jardín y la casa funcionan así no sólo como espacios de añoranza ligados a la mitología personal, sino también como “símbolo tuyo de la muerte”. Esto nos lleva a todo el

³⁸² Nota autobiográfica de la contraportada de *Colección particular*, Seix Barral, Barcelona, 1969.

universo eliotiano elaborado en torno a “In my beginning is my end”, al mundo de los *Cuatro cuartetos*, que Gil de Biedma aseguraba haber llegado a saberse de memoria. Recordamos así que

Home is where one starts from. As we grow older
The world becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living.³⁸³

Recordamos también el futuro, “canción desvanecida”, apretado entre “las hojas amarillas de un libro que nunca se ha abierto” de “Las Dry Salvages”, imagen que envía otra vez a la coincidencia de los caminos: “the way up is the way down, the way forward is the way back.”:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant-
Among other things –or one way of putting the same thing:
That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret,
Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened.
And the way up is the way down, the way forward is the way back.³⁸⁴

Igual que la roca de “Los Dry Salvages”, vinculada a la infancia y a la muerte, el jardín y la casa son en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” espacios de tiempo, espacios que para el personaje imaginado y desdoblado miden el tiempo entre la infancia y la muerte, a la vez portadores de la felicidad y “símbolo tuyo de la muerte”. La misma posición del “jardín” entre la infancia y la muerte la encontramos en “Últimos meses”, dedicado a su querida Modesta:

Habitaba un país delimitado
por la cercana costa de la muerte
y el jardín de la infancia, que ella nunca olvidó.

³⁸³ “Nuestra casa es de donde se arranca. Al envejecer/ el mundo se nos vuelve más extraño, más complicada la ordenación/ de lo muerto y lo vivo.”

³⁸⁴ “A veces me pregunto si es eso lo que quiso decir Krishna/ -entre otras cosas- o un modo de decir lo mismo:/ que el futuro es una canción desvanecida, una Rosa Real o una ramita de lavanda/ de añoranza melancólica por los que todavía no están aquí para añorar./ apretando entre las hojas amarillas de un libro que nunca se ha abierto.”

Y, en “Canción de verbena”, el jardín aparece de nuevo estrechamente ligado al tiempo, ya que “la noche es vuelo ya,/ sensual inmensidad, tiempo en jardín”.

En el contexto de *Poemas póstumos*, “*T’introduire dans mon histoire*”³⁸⁵ - el último de los poemas de Gil de Biedma³⁸⁶ -recupera en cierto sentido el tono de poemas de celebración del amor, como “Vals de aniversario”, “Canción de aniversario” (cfr. Cabanilles Sanchís, 1986:56), celebración festiva pero también lúcida, que no excluye la conciencia, ya expresada en “Pandémica y Celeste” o, según apunta Pere Rovira, en “Nostalgie de la boue” o “Contra Jaime Gil de Biedma” (cfr. Rovira 2005:292), de las sombras de la vivencia amorosa. El título del poema es una reformulación irónica de “*M’introduire dans ton histoire*” de Mallarmé, “poema y poeta muy presente en el Eliot de los *Cuatro Cuartetos*” (Walsh, 2004:250). Recordemos que a este poema pertenece el verso “*Tonnerre et rubis aux moyeux*”, al que remite “*Garlic and sapphires in the mud*” de “*Burnt Norton*”.

Señala Carole Viñals que en “*T’introduire dans mon histoire*”, “le propos demeure abstrait (La vida a veces es tan poco/ y tan intensa), sans avoir recours à la présence visuelle et physique d’objets ou de paysages (cette démarche n’est d’ailleurs pas sans rapports avec le T.S.Eliot des *Quartets*).”(Viñals, 2001:360). La vivencia del tiempo es modificada por el amor:

La vida a veces es tan breve
y tan completa que un minuto
-cuando me dejo y tú te dejas-
va más aprisa y dura mucho.

[...]

La vida entonces, ya se cuenta
por unidades de amor tuyo,
tan diminutas que se olvidan
en lo feliz, en lo confuso.

La vida a veces es tan poco
y tan intensa –si es tu gusto...
Hasta el dolor que tú me haces

³⁸⁵ “Unos los pocos nuevos poemas incorporados en la segunda edición de *Las personas del verbo*” (Cabanilles Sanchís, 1986:56).

³⁸⁶ Cfr. Pere Rovira, 2005:275.

da otro sentido a ser del mundo.

En su análisis del poema, Andrew Walsh lo vincula a algunos versos del final de “East Coker”, “una de sus [de Eliot] escasísimas demostraciones de vitalismo y de fe en el poder redentor del amor” (Walsh, 2004:250). Hay que fijarse a mi entender también en el hecho de que en estos versos aparece por primera vez en los *Cuatro cuartetos* la idea de que “los viejos deberían ser exploradores”, retomada y ampliada en una fabulosa imagen de los viajeros en el tren del tiempo en “Las Dry Salvages”. Es sintomática, creo, la asociación de estas reflexiones sobre el amor, tan poco habituales en Eliot, con el “tiempo para el anochecer a la luz de la lámpara”, la “estación sombría”:

There is a time for the evening under starlight,
A time for the evening under lamplight
(The evening with the photograph album).
Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.
Old men ought to be explorers
Here and there does not matter
We must still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion³⁸⁷

Con “*De senectute*” se vuelve al tiempo de la “estación sombría” del personaje poético, que no se reconoce en este tiempo: “No es mío, este tiempo”. Aparece de nuevo la imagen tan eliotiana de los pájaros en el jardín, que son, igual que en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, “símbolo tuyo de la muerte”³⁸⁸. Se trata de una imagen modificada afectivamente por el tiempo, que ha dejado de tener la misma significación que en otra edad, más hospitalaria:

Y aunque tan mío sea ese latir de pájaros
afuera en el jardín,
su profusión en hojas pequeñas, removiéndome

³⁸⁷ “El amor es más aproximadamente él mismo /cuando dejan de importar el aquí y el ahora./ Los viejos deberían ser exploradores/ aquí o allá no importa/ debemos estar quietos y seguir moviéndonos/ entrando a otra intensidad/ para una mayor unión, una comunión más honda”

³⁸⁸ Pere Rovira subraya de hecho que “En «De senectute», algo nos recuerda el «símbolo de la muerte» que hemos visto en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»”. (Rovira, 2005:303).

igual que intimaciones,
no dice ya lo mismo.

“*De senectute*” es uno de los poemas que se añaden en la edición de 1982 de *Poemas póstumos* e inician “un nuevo punto de vista, la vejez, inexistente en las dos ediciones anteriores.” (Cabanilles Sanchís, 1986:59), de 1968 y 1975. En este sentido, creo que es oportuno hacer un paréntesis y detenerse con Antonia Cabanilles Sanchís en las variaciones de ordenación y en las ampliaciones de las tres ediciones de *Poemas póstumos*: así como en sus consecuencias en la estructura y el tono de la edición definitiva:

Poemas póstumos ha ido creciendo lenta, pero muy significativamente. La historia es siempre la misma: la crisis de juventud y la instalación en la edad madura. Lo que varía en cada edición es el significado y las etapas de esa historia, y por tanto, nuestra lectura deberá variar siguiendo dicho proceso.

En la edición de 1968 ³⁸⁹ [...] la crisis se iniciaba con un descubrimiento que rompe el ideal de una edad madura dedicada a los «estudios nobles» de Fray Luis de León: la madurez ya no deparará ningún placer, pues todos son «reino de juventud». El proceso se desarrolla desde «Contra Jaime Gil de Biedma» hasta «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Con la desaparición de «Jaime Gil de Biedma» se supera la crisis y una nueva vida se inicia: «*De vita beata*».

En la edición de 1975, a pesar de los nuevos poemas incorporados, no hay una excesiva variación con respecto a la edición anterior. Lo que existe es un mejor seguimiento de las etapas de la crisis, y una mayor presencia de la muerte (la dedicatoria del libro, «A través del espejo» y «Últimos meses»). La diferencia estriba en añadir «Artes de ser maduro» a continuación de «*De vida beata*». Se rompe de este modo el ideal de *vita* para dar paso *de nuevo* a la reflexión sobre la persistencia del deseo, la necesidad de un cierto conformismo y de cierta sublimación, la aparición de un nuevo placer curioso, el de envejecer. En resumen, podríamos decir que la crisis se ha abierto de nuevo, y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» o «*De vita beata*» sólo fueron intentos fallidos de superarla.

En la edición definitiva -hasta ahora- de 1982, los cambios sí que son sustanciales: introducción de nuevos poemas, de un nuevo punto de vista y reordenación del material.[...] (Cabanilles Sanchís, 1986:58-59).

³⁸⁹ Aquí Antonia Cabanilles recopila la sucesión de los poemas en la primera edición: “Píos deseos al empezar el año”, “Contra Jaime Gil de Biedma”, “*Nostalgie de la boue*”, “No volveré a ser joven”, “Resolución”, “Himno a la juventud”, “Amor más poderoso que la vida”, “La calle Pandrossou”, “Del año malo”, “Para Gustavo, en sus sesenta años”, “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” y “*De vida beata*”.

Son importantísimas las reflexiones que la profesora Cabanilles Sanchís hace a continuación en torno a las consecuencias de estos cambios en la estructura y el tono de la edición definitiva:

Lo que la reorganización conlleva es el hecho de contar otra historia diferente a la que habríamos seguido hasta aquí: a) Tenemos, en primer lugar, (y esto coincidiría con las dos ediciones anteriores) una crisis de juventud y su superación gracias a la aceptación de la edad madura. El recorrido es el mismo, desde «Contra Jaime Gil de Biedma» hasta «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». b) Asumida la nueva situación sigue una etapa en la cual *todavía* se puede ser feliz «hasta el agotamiento de ser carnal». Esta etapa iría desde «Ultramort» hasta «La calle Pandrossou». En las ediciones anteriores estos poemas eran jalones antes del desenlace final: la muerte de «Jaime Gil de Biedma». c) La etapa final es la vejez. En ella se reúnen los poemas *in memoriam*, y toda ella gira en torno a «*De Senectute*». Al igual que sucedía en la edición de 1968 el ciclo se cierra con «*De vita beata*». (*ibid.*, 59).

Como señala Andrew Walsh (2004:252-253), el tono de “*De senectute*” recuerda la meditación amarga de “Gerontion”:

Here I am, an old man in a dry month
Being read to by a boy, waiting for rain.
I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
[...] I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
[...] an old man driven by the Trades
To a sleepy corner.

Tenants of the house,
Thoughts of a day brain in a dry season.³⁹⁰

El personaje de Gil de Biedma habita ahora un tiempo incomprensible, que se niega a reconocer como suyo y cuyas madrugadas se han transformado en amaneceres oscuros y amenazadores:

³⁹⁰ “Aquí estoy yo, un viejo seco en un mes seco,/ con un niño que me lea, esperando lluvia.// [...] He perdido mi pasión: ¿por qué necesitaría conservarla/ puesto que lo que se conserva debe ser adulterado?/ He perdido mi vista, olfato, oído, gusto y tacto:/ ¿cómo habría de usarlos para tu contacto más cercano?// [...] Inquilinos de la casa./ Pensamientos de un cerebro seco en una estación seca.”

Me despierto
como quien oye una respiración
obscena. Es que amanece.³⁹¹

Los versos que siguen anuncian que se acabó la felicidad del instante:

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.

“La passivité absolue et définitive du moi est soulignée par la syntaxe: dépossédé de tout, il est objet d’une invitation improbable, effrayé par ses propres craintes.” (Viñals, 2001:252). Las citas de Baudelaire (“Un voyage a Cythère”) y Góngora (“Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”) refuerzan “el ensayo de un nuevo personaje, llevado a cabo en «De senectute», que se suma al del «poeta que no escribe» [...], el personaje del «poeta viejo», la invención de otra identidad que, brevemente, tentará a Gil de Biedma.” (Rovira, 2005: 274).

La vejez se contempla en tanto que “estación sombría” marcada por la decadencia del cuerpo. El cuerpo –un cuerpo físico, sensual, erótico- es fundamental en Gil de Biedma (mucho más que en Eliot), por ello su miseria se vive como tragedia. En este sentido, no pueden ser más explícitas la cita reformulada de Góngora³⁹² y la de Baudelaire (“*-ah, Seigneur, donnez-moi la force et le courage!-*”). Cabe recordar los versos finales de “Un voyage a Cythère”, por su vínculo profundo con “*De senectute*” y con la meditación atormentada de su personaje:

-Ah! Seigneur! Donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

³⁹¹ Pere Rovira (2005:294) localiza en estos versos una autorreferencia a “Albada”.

³⁹² La magistral sustitución del pasado por el presente y la fuerza del adverbio temporal “ya” (“Y nada temí más que mis cuidados”/ “Ya nada temo más que mis cuidados”) potencian la sensación de terrible angustia ante la espera de la vejez.

La ausencia de momentos felices -momentos que tanto el poeta como su personaje buscaron con avidez- y la concentración en la decadencia del cuerpo son el resumen de la “estación sombría”, despojada, siguiendo la estela de Eliot (“East Coker”) y Auden (“The sea and the mirror”) de cualquier mitificación:

What was to be the value of yhe long forward to,
Long hoped for calm, the autumnal serenity
And the wisdom of age?³⁹³

No hay aquí ni serenidad ni sabiduría. Como apunta Pere Rovira,

En «De senectute», el poeta se instala en plena vejez y encuentra en ella un fracaso absoluto: no hay paz, y lo que es peor, no existe como antes un futuro al que proyectarse, no hay un «Jaime Gil de Biedma» al que sacrificar para ceder su lugar a otro: sólo morir es ya «el único argumento de la obra». (Rovira, 2005:275).

Además, el personaje poético habita un territorio fronterizo entre la vida y la muerte, con la sola compañía del recuerdo de una pérdida, inscrito en un verso extraordinario: “De la vida me acuerdo, pero dónde está.”³⁹⁴ La vida se ha quedado en otra edad, en otro tiempo, y se ha convertido, como diría Eliot, en “pobres y desvaídos recuerdos de momentos apasionados”, en un espectro³⁹⁵ resumido así en “De vita beata”:

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

³⁹³ “Cuál iba a ser el valor de lo tan largamente deseado,/ la calma tan largamente esperada, la serenidad otoñal,/ y la sabiduría de la vejez?”

³⁹⁴ Tal vez haya en este verso ecos de “Coros de la piedra”: “¿Dónde está la Vida que hemos perdido viviendo?”

³⁹⁵ Carole Viñals señala la existencia en *Poemas póstumos* de una “esthétique du spectral” (Viñals, 2001:432).

“Those fragments I have shored against my ruins”, dice *Le Prince d’Aquitanie à la tour abolie*. “Entre las ruinas de mi inteligencia”, escribe muy eliotianamente Gil de Biedma. El “noble arruinado” es una figura que, según Andrew Walsh, “podía haberse inspirado parcialmente en la famosa metáfora que Eliot trazó en torno al *cirujano herido*³⁹⁶” (Walsh, 2004:255). Asimismo señala Walsh el parentesco del poema de Gil de Biedma con los siguientes versos de “East Coker” sobre la necesaria humildad de la vejez:

Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Of belonging to another, or to others, or to God.
The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless.³⁹⁷

Es también Walsh quien remite a *La tempestad* de Shakespeare, muy presente en *La Tierra Baldía* y fundamental para Gil de Biedma, que reflexiona en “Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje” acerca de la figura del desposeído Próspero y su paralelo con Richard, el personaje de *Valentín* de Juan Gil-Albert:

Richard, que en el ejercicio de su arte es a la vez Próspero y Ariel, en cuanto mero hombre comete el mismo error que costó a Próspero su ducado: instintivamente cree que la magia del arte redime a la vida, y le redime de ella. [...] La lucidez suprema de Próspero, cuando sus artes mágicas le han devuelto su perdido señorío, consistirá en renunciar a aquéllas, para encararse con la certeza ineludible de la caducidad y de la muerte, que al fin le reconcilia con la vida. (Gil de Biedma, 1994:321).

Igual que Próspero, el sujeto de “*De vita beata*” se despoja ante la proximidad de la muerte de los ejes básicos de su vida y elige vivir “entre las ruinas de mi inteligencia”. La memoria, la lectura, la escritura han podido ser empresas de salvación personal, pero ahora no sirven para afrontar la terrible proximidad de la muerte, no ofrecen consuelo. El “noble arruinado” es el “príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, el “personaje espectral” (Ferraté,

³⁹⁶ “The whole earth is our hospital/ endowed by the ruined millionaire” (“La tierra entera es nuestro hospital/ dotado por el millonario arruinado”).

³⁹⁷ “No me hagáis oír nada/ sobre la sabiduría de los ancianos, sino más bien sobre su locura,/ su miedo al miedo y frenesí, su miedo a la posesión,/ a pertenecer a otro, o a otros, o a Dios./ La única sabiduría que podemos esperar adquirir/ es la sabiduría de la humildad: la humildad es interminable.”

1986:65) que “se levanta/ cada mañana a fallecer” y certifica tanto la “verdad desagradable” – “pero ha pasado el tiempo /y la verdadera desagradable asoma:/ envejecer, morir,/ es el único argumento de la obra”- como el fracaso de “las rosas de papel”.

6.4. Las rosas de papel y la rosas quemadas

Hay una coincidencia sintomática en el tratamiento de la rosa en Eliot, Gil de Biedma y Valente: la asociación de la rosa y el fuego. Recordemos en este sentido el final de “Little Gidding”, los últimos versos de *Cuatro cuartetos*:

When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.³⁹⁸

La rosa, “la flor eliotiana por excelencia” (Walsh, 2004:257), aparece precisamente como “rosa de papel” en el canto del farol de “Rapsodia de una noche de viento”:

“[...]”
The moon has lost her memory.
A washed-out smallpox cracks her face,
Her hand twists a paper rose,
That smells of dust and eau de Cologne
[...]”³⁹⁹

En “Los hombres huecos” la “rosa multifoliada”, descendiente de la “rosa sempiterna” de Dante pertenece al “crepuscular reino de la muerte”:

Multifoliate rose
Of death’s twilight kingdom
The hope only
Of empty men.⁴⁰⁰

³⁹⁸ “Cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro /en el coronado nudo de fuego/ y el fuego y la rosa sean uno.”

³⁹⁹ “La luna ha perdido la memoria./ Una viruela le agrieta la cara,/su mano retuerce una rosa de papel,/ que huele a polvo y agua de colonia.”

Esta asociación entre la rosa y la muerte se mantiene en “Miércoles de ceniza”. La rosa, unión de contrarios, se vincula al “gran tiempo”, al tiempo místico, al tiempo sin tiempo de la muerte, del Jardín “donde acaban todos los amores / [...] / donde acaba todo amor”:

Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life-giving
Worried reposeful
The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied
The greater torment
Of love satisfied
End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusible
Speech without word and
Word of no speech
Grace to the Mother
For the Garden
Where all love ends.⁴⁰¹

Pero es sobre todo en los *Cuatro cuartetos* dónde la rosa se inserta en una elaboración complejísima de signos cuyas huellas son susceptibles de enlazar con “las rosas de papel” de “Canción final” de Gil de Biedma y “la rosa quemada” de “Forma” de Valente. Veamos primero el jardín de rosas de “Burnt Norton”, “punto de partida y de llegada” que “es a la vez el mismo y es otro, ya no sólo el concreto jardín de Burnt Norton, ya no sólo el simbólico jardín de la infancia de cada uno, [...] sino el Primer Jardín, escenario de la Caída y emblema de la plena y definitiva reconciliación”, como hemos visto que reflexionaba Gil de Biedma.

⁴⁰⁰ “rosa multifoliada/ del crepuscular reino de la muerte/ la esperanza solamente/ de hombres vacíos.”

⁴⁰¹ “rosa de la memoria/ rosa del olvido/ agotadora y dadora de vida/ acongojada y llena de reposo/ la Rosa única/ es ahora el Jardín/ donde acaban todos los amores/ terminan el tormento/ del amor insatisfecho/ el mayor tormento/ del amor satisfecho/ fin del viaje/ sin fin hacia ningún fin/ conclusión de todo lo que/ es inconcebible/ lenguaje sin palabra y/ palabra de ningún lenguaje/ gracia a la Madre/ por el Jardín/ donde acaba todo amor.”

La memoria nos conduce siempre al jardín⁴⁰² de rosas, territorio que aúna infancia y muerte, pasado, presente y futuro, comienzo y fin. “Símbolo tuyo de la muerte”, se definen en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” la casa y el jardín, espacios axiales en los *Cuatro cuartetos*. El propio recuerdo-remordimiento de lo que Spender llamaba “the choice not made” se construye a través del “búcaro de pétalos de rosa”:

But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.
Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner.
[...]
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.⁴⁰³

El jardín es habitado por los ecos de las risas de los niños escondidos entre el follaje, por la coexistencia o la intersección entre el instante brillante de la risa -el tiempo fijado- y lo intemporal. La evocación de un momento, el esplendor del instante, sirven para enlazar con el gran tiempo, el tiempo sin comienzo ni fin. “Sólo a través del tiempo se vence al tiempo”:

But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered.⁴⁰⁴

⁴⁰² En el poema “Los olvidados y la noche” de Valente aparece también el jardín como espacio añorado de la infancia, en un poema cuyas huellas eliotianas intentaré analizar más adelante: “Lejos el tiempo y el lugar,/ la primavera cómplice y el aire/ de la inocencia en el jardín.”

⁴⁰³ “Pero con qué propósito/ agitar el polvo en un búcaro de pétalos de rosa,/ no lo sé./ Otros ecos/ habitan el jardín. ¿Seguiremos?/ Deprisa, dijo el pájaro, encontradlos, encontradlos,/ a la vuelta de la esquina./ [...] y el pájaro llamó, en respuesta a/ la música no oída oculta entre los arbustos./ Y la mirada del ojo sin ser vista cruzaba, pues las rosas/ tenían el aspecto de flores que son miradas.”

⁴⁰⁴ “pero sólo en el tiempo es como el momento en la rosaleda,/ el momento en la arboleda donde golpeaba la lluvia,/ el momento en la iglesia con corrientes, al caer la niebla,/ pueden ser recordados; entretejidos con pasado y futuro./ Sólo a través del tiempo se vence al tiempo.”

E.R.Curtius señala la filiación dantesca de la rosa eliotiana, analiza el jardín de rosas de “Burnt Norton” y subraya, en una espléndida metáfora tomada de los versos de Eliot, la importancia de la fijación temporal:

Burnt Norton I empieza con una reflexión sobre la relatividad de las tres dimensiones temporales. Se nos traslada luego al parque de una residencia de campo. Un jardín de rosas. La rosa es el símbolo del Paraíso, tomado de Dante. Si no me equivoco, en la obra de Eliot aparece por primera vez en *The Hollow Men* (1925):

[...]

En el jardín de rosas de *Burnt Norton* se oyen risas de niños entre el follaje. Acaso provengan de los bienaventurados niños de la rosa celeste de Dante (*Paradiso*, XXXII, 40-48). Lo metafísico debe ser asumido en la temporalidad, en el *hic et nunc* (como el mítico Tiresias en la cotidianidad londinense); debe llamear desde la temporalidad en un fogonazo intemporal, para volver a desaparecer inmediatamente. (Curtius, 1989:299).

El “dardo de luz del sol”, el brillo del instante, es el fogonazo a la vez efímero, hecho de tiempo, e inserto en el recuerdo y más allá, en lo intemporal, en “la intersección de lo intemporal/ con el tiempo”. Se trata del instante privilegiado –un instante que se presenta “de repente” en el jardín de rosas (en el real, en el de la memoria y en el primigenio), poderoso y perturbador- que construye el recuerdo luminoso y la meditación metafísica (elaborada, como insistía Curtius, siempre desde lo temporal):

Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always-
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ “De repente en un dardo de luz el sol/ aun mientras se mueve el polvo/ se levanta la risa escondida/ de niños entre el follaje/ deprisa ahora, aquí, ahora, siempre-/ ridículo el baldío tiempo triste/ extendiéndose antes y después.”

En la parte IV “East Coker” ya tenemos, en un fragmento construido sobre la unión de contrarios, la llama de rosas de los fuegos de purgatorio:

If to be warmed, then I must freeze
And quake in frigid purgatorial fires
Of which the flame is roses, and the smoke is briars.⁴⁰⁶

Tal vez sea el momento de señalar un aspecto importante: “Los *Cuartetos* son la expresión literaria de la experiencia religiosa de Eliot.” (Curtius, 1989:298). Recordemos el análisis de Curtius sobre el cambio en el tratamiento de la temporalidad desde *The Waste Land* hasta los *Four Quartets*:

La relativización poética de la realidad y del tiempo es lo que *The Waste Land* tiene de específicamente moderno: modo de sentir el tiempo que encontramos también en Joyce. Ahora bien, contemporaneidad de todos los tiempos viene a ser equivalente de la irrealidad del tiempo. A partir de esta concepción basta sólo dar un paso para llegar a una consideración metafísica y religiosa de la temporalidad. Este paso es el que dan los *Four Quartets*. (Curtius, 1989:298)

Sabemos que Gil de Biedma no compartía en absoluto los presupuestos religiosos de su maestro Eliot. Además, el análisis que dedica a los *Cuatro cuartetos* en su ensayo homónimo es sumamente esclarecedor al respecto:

En cuanto ejercicios espirituales –y en rigor, eso aspiran a ser-, los *Cuartetos* se resuelven en una exhortación a la santidad, al estado de perfecta y activa comunión con Dios que todo cristiano debe amorosamente esforzarse por alcanzar. Poesía didáctica, pues, poesía religiosa confesional y gran poesía, además, pero poesía decididamente *quaint*, al menos para una gran mayoría de lectores contemporáneos. Bien es verdad que toda gran poesía es hasta cierto punto *quaint*, de una manera o de otra, pero leyendo *Little Gidding*, sin duda el mejor de los cuatro poemas, ¿cuántos, entre nosotros, se sentirían movidos afectivamente por toda esa teología de la experiencia unitiva, por muy ortodoxa que sea y por muy vestida que esté de irreprochable poesía? (Gil de Biedma, 1994:364).

⁴⁰⁶ “Si es para calentarme, entonces tengo que congelarme/ y temblar en fríos fuegos de purgatorio/ cuya llama es rosas y cuyo humo es escaramujos.”

A continuación, escribe precisamente sobre la parte IV de “East Coker”:

Y no siempre es así. La parte IV de *East Coker*, el intermedio lírico en que Eliot empieza a descubrir sus cartas y formula las nociones cristianas de Pecado Original y Redención mediante una alegoría emblemática, al estilo de los poetas metafísicos del siglo XVII, apenas puede leerse de otro modo que como un *pastiche*. Otros pasajes hay no del todo convincentes, pero aquél es el único que resulta embarazoso. (*ibíd.*, 365)

Y, sin embargo,

Las rosas de papel no son verdad
y queman
lo mismo que una frente pensativa
o el tacto de una lámina de hielo.

Las rosas de papel son, en verdad,
demasiado encendidas para el pecho.

Gil de Biedma no comparte los presupuestos religiosos de su maestro, ni su fe transformada en materia poética, pero sí se queda con la rosa y el fuego, y también con la unión de contrarios (las rosas queman como una frente pensativa o una lámina de hielo). Naturalmente, se trata de otro fuego que el del purgatorio. No es el fuego del final de “Little Gidding” (“cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro /en el coronado nudo de fuego/ y el fuego y la rosa sean uno”), aunque las rosas de papel se asocien con el fuego en “Canción final”; de lo que se trata es de “las rosas quemadas” “en la manga de un viejo”:

Ash on an old man’s sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ “Ceniza en la manga de un viejo/ es toda la ceniza que dejan las rosas quemadas./ Polvo suspendido en el aire/ marca el lugar donde acabó una historia.”

Las rosas de papel queman cuando ya se está en “la estación sombría”, cuando se ha dejado de creer en el potencial de salvación de la memoria, la escritura, la lectura frente a la muerte. En este sentido son fundamentales las reflexiones de Marcela Romano:

El motivo tradicional de la rosa se retoma como correlato de la literatura, del mismo modo que en Juan Ramón Jiménez, Borges, o el «compañero de viaje», José Ángel Valente: «rosa de papel», es decir, la poesía, concebida como simulacro, ficción. Y es precisamente esa condición ficcional de la literatura, la que daña, la que no puede reparar, aun cuando se haya creído fervientemente en ello, las grietas de la vida. (Romano, 2003:139)

Las rosas de papel, los artificios, los simulacros, se convierten en “demasiado encendidas para el pecho”. “Hay una reflexión metapoética”, escribe Antonia Cabanilles sobre “Canción final”: “los poemas -igual que las rosas de papel- sólo son papel, y sin embargo queman.” (Cabanilles Sanchís, 1989:58).

Tanto “*De vita beata*” como “Canción final” aluden a un despojamiento, acabando así de construir el personaje de “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”. El sujeto erige fragmentos contra sus ruinas e inicia una serie de renunciaciones:

poseer una casa y poca hacienda,
y memoria ninguna. No leer,
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.

Tal vez la memoria, la lectura, la escritura, los poemas sean “aquello en que se creía como lo más de fiar, / y por tanto más adecuado para la renuncia”. Los versos de “las Dry Salvages” elaboran una atmósfera y un sujeto parecidos a los de “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, “*De senectute*”, “*De vita beata*” o “Canción final”. Se trata de una atmósfera de “hundimiento” y de un sujeto que vive contemplando este “hundimiento”:

There is no end, but addition: tre trailing
Consequence of further days and hours,
While emotion takes to itself the emotionless
Years of living among the breakage
Of what was believed in as the most reliable-

And therefore the fittest for renunciation.⁴⁰⁸

En Valente la rosa se inscribe en un itinerario que va desde “La rosa necesaria” compartida a la “rosa quemada” de “Forma”, pasando por “la rosa oscura/ de papel y de fuego” de “Valle”. “La rosa necesaria” es la palabra “para ser entregada”, “de todos”, todavía *a modo de esperanza*:

La rosa no;
la rosa sólo
para ser entregada.

La rosa que se aísla
en una mano, no;
la rosa
connatural al aire
que es de todos.

La rosa no,
ni la palabra sola.

Hay en la reflexión sobre la palabra poética del primer Valente elementos que permiten relacionarlo con Gil de Biedma y sus “palabras de familia gastadas tibiamente.” La palabra, “rosa necesaria”, es “plaza, /estancia, casa/ del hombre”:

Plaza,
estancia, casa
del hombre,
palabra natural,
habitada y usada
como el aire del mundo.

Resuenan tal vez aquí los ecos de la exhortación de “Little Gidding”:

⁴⁰⁸“No hay fin, sino adición: la arrastrada/ consecuencia de más días y horas,/ mientras la emoción toma para sí los años/ sin emoción de vivir entre el hundimiento/ de aquello en que se creía como lo más de fiar,/ y por lo tanto lo más adecuado para la renuncia.”

And every phrase
And sentence that is right (Where every word is at home,
Taking its place to support the others,

Pero hay también otra rosa en Valente, “la rosa quemada” del poema “Forma” de *Breve son*:

El residuo que sólo nos deja
lo que ha sido llama.

La materia del sueño y del tiempo
en la ardiente raíz de la dura palabra,

hecha piedra en su luz,
como queda la rosa quemada.

Para María Zambrano, Valente reelabora aquí la exhortación de Juan Ramón Jiménez: “No la toques ya más/ que así es la rosa”: “Mas habiendo sido la rosa tocada. Tocada en su centro puro, que por ello, a través de este toque, queda en su ser intangible, al fin.” (Zambrano, 1992:21).

La rosa quemada funciona como equivalente del proceso poético, de la palabra hecha de tiempo, sueño y fuego. La metamorfosis de llama a piedra remite al trabajo con la palabra, al poema. En este sentido, la rosa quemada de Valente, que posiblemente recoge ecos eliotianos del final de los *Cuatro cuartetos* (“cuando las lenguas de llamas estén plegadas hacia dentro /en el coronado nudo de fuego/ y el fuego y la rosa sean uno”), guarda relación con las rosas de papel de Gil de Biedma, aunque ya sabemos que sus concepciones sobre el proceso de construcción del poema son muy distintas. La “rosa quemada” de “Forma” responde a la metáfora del alumbramiento con la que Valente define en “Cómo se pinta un dragón” la escritura poética: “En realidad, el poema no se escribe, se alumbra.” (Valente, 2001:10). Así, mientras que las rosas de papel queman, cumplen un papel activo, y son portadoras del desengaño, la rosa quemada permanece pasiva, “queda”, testimonio de una visión sacralizada, pero corpórea⁴⁰⁹, de la poesía.

⁴⁰⁹ Hay que recordar de nuevo la certera advertencia de Jiménez Heffernan: “Valente no deja nunca de tocar el lomo corporal de la palabra.”

6.5. En “el oscuro paladar del tiempo”

6.5.1. El tiempo fracturado y el “oscuro reino” del recuerdo

*De cuantos reinos tiene el hombre
el más oscuro es el recuerdo*

Como señalaba en la “Introducción” de esta tesis, soy consciente de los problemas que la elección de los ejes de comparación Eliot-Gil de Biedma y Eliot-Valente plantea. En primer lugar, por toda una serie de desajustes a nivel estructural, ya que no sólo hay una apreciable bibliografía que menciona los ecos eliotianos en el poeta barcelonés, sino que su corpus de poemas, dominado por el tema del tiempo, es más reducido y compacto. Asimismo, considero –y así se demuestra en la elaboración del índice de esta tesis- que las articulaciones de la meditación temporal que comparte con Eliot son más diversas que en el caso de su compañero de generación. Sin embargo, por razones que ya expuse en la “Introducción”, creo que puede ser fértil intentar enunciar y analizar las huellas del poeta de St. Louis en Valente en cuanto a la escritura del tiempo.

Una lectura comparada de los síntomas textuales del tiempo en Eliot y Valente me condujo a formular, en relación al tiempo cotidiano, su frecuente tratamiento como tiempo de fracturas y su inserción dentro de lo que podríamos llamar un discurso del colapso. A una fragmentación dolorosa del tiempo le acompaña el desgajamiento del propio cuerpo. Como ya se ha avanzado, el sujeto elaborado en la poesía de Valente pertenece a la galería de los sujetos deshabitados, que tienden a borrarse, a buscar sus despojos, a no reconocerse en el espejo, a la estirpe de Igitur, de los hombres huecos de Eliot, de los cuerpos vacíos de Cernuda, de las “criaturas vestidas, ¡sin desnudo!” de Lorca. Y, por supuesto, sus “cenizas” fundacionales, las de “«Serán ceniza...», el poema inicial del primer libro de Valente, *A modo de esperanza* (1953-1954), son explícitamente quevedescas. Pero de todo ello me ocuparé a la hora de retomar la figuración del sujeto valentino, eliotianamente (re)compuesto por “rotas imágenes”. De momento veamos posibles puntos de encuentro con el autor angloamericano en la enunciación del “oscuro reino” del recuerdo.

Valente comparte con Eliot –y con Gil de Biedma- la consideración del mecanismo enmarañado y confuso del recuerdo. Según Marcela Romano, “en Valente la relación del sujeto con el tiempo (la historia personal) es la de un sujeto esquizofrénico, incapaz de reunir

en una sola imagen coherente los sucesivos «yo» del presente, el pasado y el futuro.” (Romano, 2002:83). La profesora Romano pone el ejemplo de “Los olvidados y la noche”, de *Poemas a Lázaro* para ilustrar esta discontinuidad y enuncia la existencia en este poema de “un sujeto tensado en su identidad por el pasado, hecho «jirones» yuxtapuesto de diferentes seres” (*ibídem*):

Mientras escribo sobre
la resistencia de mi propio cuerpo,
el mundo habrá pasado,
habrá cerrado el ciclo,
completado el retorno
de su nada a su origen,⁴¹⁰
y yo seré el antepasado pálido
de mi futuro olvido.

En “Son los ríos”, perteneciente a *Poemas a Lázaro*, podemos observar la disgregación paralela del tiempo como memoria imposible y del hombre como cuerpo. Marcela Romano habla al respecto de “un sujeto aluvional, formado por experiencias fragmentarias, residuos muertos que no alcanzan a integrarse en una entidad única” (Romano, 2002:83):

No te detengas, sigue;
no vuelvas la mirada.
No podemos volvernos.
Todo lo que ya he muerto
me alcanzaría ahora.

Como al agua primera
del descenso de un río
me sigue cuanto he ido
arrancando a mi paso,
cuanto he desgajado,
cuanto he ido muriendo.⁴¹¹

⁴¹⁰ Concepción circular que encontramos también en Eliot.

⁴¹¹ Suenan aquí, desde una perspectiva distinta, ecos de “El presente” (*La realidad invisible*) de Juan Ramón Jiménez: “¡Cómo me siguen/ en fila interminable/ todos los yos que he sido!” Jiménez Heffernan apunta de hecho que Juan Ramón es una referencia fundamental para Valente –véase en este sentido también el ensayo “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”, en *Las palabras de la tribu-* y que *Espacio* es

No vuelvas la mirada;
no te detengas.

Baja
en la oscura corriente
mi cadáver de niño,
un rostro entre la sombra,
el caído silencio
de aquel amor, aquella
rota imagen del sueño.

Comparemos con el siguiente fragmento de la primera parte de *La tierra baldía*, “El entierro de los muertos”:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats, [...] ⁴¹²

La imagen del tiempo-río que hace pensar en el comienzo de “Las Dry Salvages”, vuelve en *Fragmentos de un libro futuro*, texto en el que el tiempo es el evidente eje estructurador: “Entre el sauce apenas rozado por las aguas y la torre amarilla, el tiempo mira al tiempo y lo devora. El río lleva lento, hacia lo lejos, imágenes sin nombre, rostros muertos, el ritual aciago del adiós. Y tú, pálida sombra, en la cruel ruina de la memoria encuentras todavía fundamento.”.

En el mismo libro leemos otro fragmento que hace recordar de nuevo el tiempo-mar de “Las Dry Salvages”:

Ha pasado algún tiempo. El tiempo pasa y no deja nada. Lleva, arrastra muchas cosas consigo. El vacío, deja el vacío. Dejarse vaciar por el tiempo como se dejan vaciar los pequeños crustáceos y moluscos por el mar. El tiempo es como el mar. Nos va gastando hasta que somos transparentes. Nos da la transparencia para que el mundo pueda verse a través de

“uno de los pocos poemas de los que Valente no ha logrado escapar, uno de los pocos poemas de cuya sombra huye, y cuya luz reescribe diariamente.” (Jiménez Heffernan, 1998:349).

⁴¹² “¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen/ de esta pétreo basura? Hijo de hombre,/ no lo puedes decir, ni adivinar, pues conoces sólo/ un montón de imágenes rotas, en que da el sol, [...]”

nosotros o pueda oírse como oímos el sempiterno rumor del mar en la concavidad de una caracola. El mar, el tiempo, alrededores de lo que no podemos medir y nos contiene.

Volviendo a “Son los ríos”, cabe subrayar que la “rota imagen” cobra en Valente el carácter de una obsesión, cuya procedencia eliotiana me parece bastante probable. La encontramos no sólo en “Son los ríos”, sino también en el título “Para una imagen rota”, de *Interior con figuras (1973-1976)* y en el primer poema de *Material memoria*. Me detendré más adelante en estos dos textos fundamentales para la elaboración tanto de un sujeto asediado por la angustia temporal como de toda una poética. Y, en el último Valente, la imagen rota es, además, borrada: “Ciega,/ rota imagen borrada, indescifrable, extinta”, como leemos en uno de los poemas sin título de *Al dios del lugar (1989)*.

El “montón de imágenes rotas” de *La tierra baldía* y la “rota imagen del sueño” de Valente construyen un universo perturbador, en donde los recuerdos –truncados, dislocados, obsesivos- se convierten en “oscura corriente”, avanzan como ríos, como un tropel de sombras. Rescatarlos sería imposible y conduciría quizá a la aniquilación (“Todo lo que ya he muerto/ me alcanzaría ahora”). Hay que confiar entonces en el poder balsámico del tiempo para restaurar el equilibrio entre el presente del sujeto poético y la memoria de sus vivencias:

No podemos volvernos.
Ellos siguen mi curso,
seguros, con su opaca
tenacidad de muertos.
Pero tú ven conmigo;
nunca vuelvas los ojos.
Saltemos ciegamente
hacia más y más cauce,
hasta que el tiempo aquiete
sus pasos en la noche
y cuanto nos seguía
al cabo nos alcance.

En cuanto a la construcción de la atmósfera del poema, es significativo que este asalto de los recuerdos mutilados se produzca tal vez en el sueño. Hay indicios – como los pasos del tiempo en la noche– que justificarían la vinculación entre las imágenes difusas y perturbadoras y un estado onírico, un paréntesis en el fondo en cuanto a la percepción

temporal. En este sentido, podríamos examinar el comienzo de la tercera parte de los “Preludios” de Eliot, y reparar en las correspondencias con “Son los ríos”, a nivel precisamente de atmósfera. El sueño propicia en los dos casos una percepción fragmentaria de la experiencia del sujeto poético, que sólo es capaz de recordar fragmentos aislados, ráfagas dispersas. Desde esta perspectiva, el “montón de imágenes rotas” y las “mil imágenes sórdidas” de Eliot, encuentran un posible equivalente en la “rota imagen del sueño” de Valente:

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back, and waited;
You dozed, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.⁴¹³

Detrás de las “mil imágenes sórdidas /de que estaba constituida tu alma” hay, a mi juicio, una presencia poderosísima de Keats, en concreto de la carta a Fanny Brawne del 16 de agosto de 1819: “The thousand images I have had pass through my brain- my uneasy spirits- my unguess’d fate- all spread as a veil between me and you.” (Keats, 2001:140).

Tal vez el poema más eliotiano de Valente sea “La salida”, también del libro *Poemas a Lázaro*. Por supuesto que el poema dialoga sobre todo con Vicente Aleixandre, al que va dedicado, y con su bellísimo “Entre dos oscuridades, un relámpago”. Hay en este sentido por lo menos dos pistas:

Entrábamos en túneles espesos
conteniendo la vida con angustia
en el espacio entre dos respiraciones.

y la formulación de una pregunta, varias veces reiterada, sin respuesta posible:

Y ¿quién podría ahora
asomarse, mirar,
llevar la cuenta,

⁴¹³ “Tiraste una manta de la cama,/ te tumbaste de espaldas, y esperaste; / te adormilaste, y observaste la noche revelando/ las mil imágenes sórdidas/ de que estaba constituida tu alma;/ chisporroteaban contra el techo.”

horadar la distancia a centenares
de leguas más atrás,
de descensos veloces,
de arduas ascensiones, todo
en un solo relámpago?

Pero la imagen inicial de la despedida en el andén y su transformación en un viaje hacia el mar (¿Es eso el mar,/ su olor salobre a mar y las embarcaciones/ a remo, a vela, a punta de puñal/ rasgando el pecho tembloroso del agua?) –un mar que tiene que ver, a mi juicio, con el ingreso en el tiempo oceánico, ilimitado, de Eliot, en la muerte- recuerdan la fascinante fusión del viaje en tren y la travesía del mar de la tercera parte de “Las Dry Salvages”:

Fare forward, travellers! Not escaping from the past
Into different lives, or into any future;
You are not the same people who left that station
Or who will arrive at any terminus,
While the narrowing rails slide together behind you;
And on the deck of the drumming liner
Watching the furrow that widens behind you,
You shall not think “the past is finished”
Or “the future is before us.”⁴¹⁴

Un sabor también en cierto sentido eliotiano –especialmente por lo que a la compleja tensión quietud/ movimiento de “Burnt Norton” se refiera- tienen los siguientes versos:

Entre la velocidad y la quietud
de la parada súbita
y el nuevo caminar
y el tiempo
y el enorme vacío
que abre sus fauces entre dos segundos,

⁴¹⁴ “¡Adelante, viajeros! Sin escapar del pasado/ hacia vidas diferentes, ni hacia ningún futuro;/ no sois los mismos que dejaron esa estación/ ni sois los mismos que dejaron esa estación/ ni los que llegarán a ningún terminal./ donde los railes estechándose se deslizan juntos allá detrás;/ y en la cubierta del retumbante barco de pasajeros/ observando el surco que se ensancha detrás de vosotros,/ no pensaréis «el pasado se ha acabado»/ ni «tenemos el futuro por delante».”

resbalamos despacio.

El descenso a través del recuerdo al tiempo de la infancia -cuya mitología tiene distinto signo en Gil de Biedma y Valente- se inscribe en un viaje interior lleno de sombras y reverberaciones:

Como una gaviota
en grandes círculos
bajo hasta el centro mismo de mi infancia
y un niño me persigue
dando voces crueles,
arrojándome piedras
de inocencia y blancura.
Y ¿quién podría huír?
¿Es esto el mar?
¿Es esto el cadáver de alguien
a quien hemos amado
y todavía nos aguarda
con la paciencia del amor total?

Henos al cabo sitiados,
rodeados de figuras lejanas
que mastican
una ceniza humedecida y triste
y nos hablan de tú,
de: «tú regresas,
tú recuerdas,
tú sabes...», más y más no podemos
reconocer a nadie en tantos rostros.
Este es el banquete
solemne que me ofrecen,
el banquete de todo lo que el polvo
ha reducido a polvo, mientras
aquel niño que fui,
la odiosa criatura
que no olvida mi nombre,

me llama cruelmente,
se sube a los tejados,
trepa a las torres hasta ensordecerme
y convocando años y cadáveres
irremediablemente me condena.

La imagen de los “sitiados/ rodeados de figuras lejanas /que mastican/ una ceniza humedecida y triste” y la imposibilidad del reconocimiento en el banquete desolador de la muerte recuerda de alguna manera la letanía de “Los hombres huecos” de Eliot:

We are the hollow men
We are the hollow men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
[...] Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;⁴¹⁵

El recuerdo aparece bajo la forma de un “oscuro reino”, en donde se amalgaman experiencias confusas, cuyos significados escapan a la comprensión, se sustraen a todo intento de ordenación. Se trata de una constante común a nuestros tres poetas, aunque sean tal vez Eliot y Valente los que más la utilizan:

*De cuantos reinos tiene el hombre
el más oscuro es el recuerdo.*

*Oh qué feroz acometida
contra una vida tantas muertes.*

*La sombra cierra a las espaldas
con un bramido lento y sordo.*

⁴¹⁵ Somos los hombres huecos/ somos los hombres rellenos/ apoyados uno en otro/ la mollera llena de paja. ¡Ay!/ Nuestras voces resacas, cuando/ susurramos juntos/ son tranquilas y sin significado [...]// Figura sin forma, sombra sin color,/ fuerza paralizada, gesto sin movimiento.

*Sobre las huellas del que huye
su ciego reino se proclama.*

El “oscuro reino” aparece también en un poema perteneciente a *Fragments de un libro futuro* y se vincula asimismo a una “ceguera” clarividente, a una peculiar construcción poética de la mirada – recordemos las palabras de María Zambrano que definía la poesía de Valente como “poesía así del puro mirar, que tan sólo mirar pide. Mas, ¿desde dónde?” (Zambrano, 1992:36)-, mirada fundada sobre la aparente paradoja de la revelación desde la sombra:

Y todos los poemas que he escrito
vuelven a mí nocturnos.
Me revelan
sus más turbios secretos.
Me conducen
por lentos corredores
de lenta sombra hacia qué reino oscuro
por nadie conocido
y cuando ya no puedo
volver, me dan la clave del enigma
en la pregunta misma sin respuesta
que hace nacer la luz de mis pupilas ciegas.

La intuición de que “la clave del enigma” está “en la pregunta misma sin respuesta”; el descubrimiento del secreto como lugar vacío – Julián Jiménez Heffernan habla al respecto de “lugares que son ausencias” (Jiménez Heffernan, 1998:354)- se realiza desde la conciencia angustiada del tiempo vivido como un “reino oscuro” de encrucijadas, precipicios, descensos y fulguraciones de luz.

Volviendo a “La salida”, creo que se pueden detectar una serie de paralelismos entre este poema y “East Coker” de Eliot. La “llegada” y la “salida”, núcleos centrales del texto de Valente, se conforman a través del trayecto temporal y espacial de un viajero cuyo recuerdo- “feroz” y “oscuro”- parece que le ha llevado a la contemplación de un paisaje similar al evocado en “East Coker”. Los versos que siguen, no lo olvidemos, siguen inmediatamente después de los que anteriormente analizaba (*De cuantos reinos tiene el hombre/[...] su ciego reino se proclama*):

Este es el llano
que reúne a los hombres
en la fertilidad y en los abrazos.
Primero el trigo
y después las ciudades.
Suben más viajeros
que repiten las mismas actitudes;
alguien se desespera mientras suena
la orden de partida en altavoces
cuya capacidad llega a tres lenguas
sobre las despedidas silenciosas.

Una torre levanta su estatura.
Un pájaro planea
y cae después veloz sobre su presa.
Un perro corre a nuestro paso,
ladra y lo apaga la distancia.
Un niño. Una ventana
tremendamente próxima y en ella
una muchacha que puede estar cantando,
aunque no sé si canta, o que podría
estar fingiendo estar y no haber existido.
Después declina el día.
Se oye el rumor de las conversaciones.
Alguien pregunta en otra lengua
por la puntualidad de la llegada,
pero no importa adónde. El horizonte
se hace más hondo ahora.

A la “fertilidad” y los “abrazos”, al “trigo/ y después las ciudades” les corresponde en “East Coker” la descripción del paso del tiempo con sus consecuentes restauraciones y la evocación de la danza ritual que parece marcar la sucesión cíclica de la vida y la muerte. Tanto en Eliot como en Valente, el dibujo de los elementos que integran las escenas es preciso- por ejemplo los hombres reunidos “en la fertilidad y en los abrazos” remiten a las

parejas que bailan en “East Coker” (“Feet rising and falling./ Eating and drinking. Dung and death.”⁴¹⁶), pero las coordenadas temporales se disuelven y se funden:

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
[...]

In my beginning is my end. Now the light falls
[...]⁴¹⁷

“Now the light falls”...La caída de la tarde es el momento elegido para recordar como ráfagas imágenes de los muertos (“Myrth of those long since under earth/ Nourishing the corn”) o probables súplicas de las lápidas (“Viajero, detente...”). Al personaje poético que recuerda, al viajero, le asedian distintos tiempos, confunde presente y pasado, porque el punto de llegada es el punto de partida. En este sentido, el despliegue temporal en ambos poemas se articula de manera sumamente compleja. En “East Coker” la visión alucinatoria del baile de los muertos empieza al atardecer y acaba al despuntar el alba:

In that open field

If you do not come too close, if you not come too close,
On a Summer midnight, you can hear the music
Of the weak pipe and the little drum
And see them dancing around the bonfire
The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie-
A dignified and commodious sacrament.
[...]
Mirth of those long since under earth
Nourishing
Keeping the rhythm in their dancing⁴¹⁸

⁴¹⁶ “Pies subiendo y bajando./ Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte.”

⁴¹⁷ “En mi comienzo está mi fin. En sucesión/ se levantan y caen casas, se desmoronan, se extienden,/ se las retira, se las destruye, se las restaura, o en su lugar/ hay un campo abierto, o una fábrica, o una circunvalación. [...]/ En mi cominzo está mi fin. Ahora cae la luz [...].”

Hay también otros elementos que acercan, creo, “La salida” del mundo eliotiano de “East Coker” y “Las Dry Salvages”. Así, por ejemplo, la entrada en las tinieblas evocada en la tercera parte de “East Coker” –“O dark dark dark. They all go into the dark.”⁴¹⁹- y la sobrecogedora imposibilidad de pensar cerca de la muerte- “The growing terror of nothing to think about”⁴²⁰- están en los versos de Valente, que aluden además al río y a la casa, referencias fundamentales en el universo de los *Cuatro Cuartetos*:

Casi, entre dos imágenes
que pasan velozmente
ante nuestras pupilas,
no hay espacio para un pensamiento.
Un río queda atrás, después
una pequeña casa arruinada
por la guerra⁴²¹ tal vez o por el tiempo
o sólo porque se desmoronaron los suspiros.

Cerca de la muerte no se puede pensar, sólo pasar. Esta sustitución del pensamiento por el paso, por el ingreso “en la inmensa salida” es magistral y señala directamente el fracaso del oscuro reino del recuerdo:

Cien veces más veloz
que nuestro pensamiento,
pasa de amor a olvido
ciegamente la vida.
No podemos pensarla. No podemos
pensar... Pasar, pasar, podemos
solamente pasar, como ahora paso
de un monte a un río, de una voz al eco
de una voz: lejanos

⁴¹⁸ “En ese campo abierto/ si no os acercáis, si no os acercáis demasiado,/ en una medianoche de verano, podéis oír la música/ de la débil flauta y el tamboril/ y verles bailar en torno a la hoguera/ la unión de hombre y mujer/ en danças, significando/ un sacramento digno y conveniente./ [...] júbilo de aquellos ya hace mucho bajo la tierra/ alimentando el trigo.”

⁴¹⁹ “Oh tiniebla tiniebla tiniebla. Todos entran a la tiniebla.”

⁴²⁰ “el creciente terror de nada en que pensar”

⁴²¹ Como veremos en el proximo apartado, la historia –“por la guerra”- es un núcleo de significación básico en Valente, asociado, igual que en Eliot, al colapso.

árboles, sembrados,
una ciudad, los campos,
campos, campos..., solamente pasar,
dejar atrás la inmensa
extensión del olvido.

Valente recurre, también, como Eliot, a Dante (*Por eso ahora, / a medio caminar, / en medio del camino*) y reconduce la certeza de “Miércoles de ceniza”: “Because I know that time is always time”⁴²²:

*-porque éste es el tiempo
y no lo ignoro-digo
otra vez la plegaria:
«Que despertemos en tu nombre,
que despertemos en tu reino,
que despertemos en tu duración,
así en la tierra
como en el cielo,
Padre.»*

La plegaria recuerda además la de “Miércoles de ceniza”, de igual modo que el final tiene ecos de la tiniebla de “East Coker” y de los últimos versos de “Little Gidding”:

Recojamos
el pequeño bagaje improvisado,
porque no había tiempo,
más que para partir
cuando partimos.
Descendamos después
y entre la multitud que llega
con paso lento
y el corazón entero en la firmeza,
ingresemos despacio en la enorme salida.

⁴²² “Porque sé que el tiempo es siempre tiempo.”

Eliot y Valente comparten la visión fracturada del tiempo y del hombre que lo aprehende. Fragmentos, despojos, trozos delatan la imposibilidad de hilar un recuerdo continuo, de recomponer una memoria que, en palabras de Eliot, “arroja y deja en seco/ una multitud de cosas retorcidas”. En un poema como “La víspera”, perteneciente al libro *La memoria y los signos*, se pueden reconocer múltiples huellas eliotianas. Asimismo me parece una afinidad con el autor angloamericano la asociación del fracaso amoroso- un fracaso que tanto en Eliot como en Valente es sobre todo fracaso del cuerpo- con la disgregación temporal, experimentada en el propio cuerpo:

El hombre despojóse de sí mismo,
también del cinturón, del brazo izquierdo,
de su propia estatua.
Resbaló la mujer sus largas medias,
largas como el río o el cansancio.
Nublóse el sueño de deseo.

Vino

ciego el amor
batiendo un cuerpo anónimo.

De nadie

eran la hora ni el lugar
ni el tiempo ni los besos.

Sólo el deseo de entregarse daba
sentido al acto del amor,
pero nunca respuesta.

Quizás haya en estos versos resonancias del encuentro fallido que describe Eliot en la tercera parte de *La tierra baldía*, “El Sermón del Fuego”:

The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun’s last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stocking, slippers, camisoles, and stays.
[...] The time is now propitious, as he guesses,

The meal is ended, she is bored and tired,
 Endeavours to engage her in caresses
 Which still are unproved, if undesired.
 Flushed and decided, he assaults at once
 Exploring hands encounter no defence;
 His vanity requires no response
 And makes a welcome of indifference.
 [...]
 She turns and look a moment in the glass,
 Hardly aware of her departed lover;
 Her brain allows one half-formed thought to pass:
 “Well now that’s done: and I’m glad that’s over.”
 Paces about her room again, alone,
 She smooths her hair with automatic hand,
 And puts a record on the gramophone.
 “This music crept by me upon the waters”⁴²³

Sigamos con el poema de Valente:

El humo gris.
 El abandono.
 El alba
 como una inmensa retirada.
 Restos
 de vida oscura en un rincón caídos.

Fijémonos en estos dos últimos versos citados. “Restos/ de vida en un rincón caídos” recuerdan “a life composed so much, so much of odds and ends”⁴²⁴ de “Retrato de una dama” y el asombroso tormento de “The thousand sordid images/ Of which your soul was

⁴²³ “La mecanógrafa en su casa a la hora del té, recoge lo del desayuno, enciende/ la estufa, y saca comida en lata./ Fuera de la ventana están tendidas peligrosamente/ sus combinaciones a secar tocadas por los últimos rayos del sol,/ sobre el diván se amontonan (de noche es su cama)/ medias, pantuflas, faldas y cubrecorsés./ [...] El momento es ahora propicio, según supone,/ la cena ha terminado, ella está aburrida y cansada,/ se esfuerza por hacerla entrar en caricias/ que aún no son reprochadas, aunque no deseadas./ Sofocado y decidido, la ataca de una vez:/ manos exploradoras no encuentran defensa:/ su vanidad no requiere respuesta,/ y da la bienvenida a la indiferencia.// [...] Ella se vuelve a mirarse un momento en el espejo,/ sin darse cuenta de que se fue su amante:/ su cerebro deja paso a un pensamiento a medio formar:/ «Bueno, ahora ya está: y me alegro de que haya pasado»./ Cuando hermosa mujer desciende a la locura y / da vueltas otra vez por su cuarto, sola,/ se alisa el pelo con mano automática/ y pone un disco en el gramófono.// «Esta música se deslizó junto a mí por las aguas.»”

⁴²⁴ “una vida tan, tan compuesta de piezas sueltas”

constituted/ They flickered against the ceiling”⁴²⁵ en la tercera parte de los “Preludios”. La descomposición y el espacio cerrado contribuyen a potenciar la sensación de angustia ante la progresiva fragmentación del tiempo interior y el cuerpo, cuyas condiciones se vuelven intercambiables. Para ilustrar esta mutua metamorfosis, regresemos a “Una partida de ajedrez”:

And other withered stumps of time
Were told upon the walls; starring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed. ⁴²⁶

El fracaso de la memoria, que opera con residuos de recuerdos deshilvanados –en este sentido cabría hablar de dos discursos poéticos, el de Eliot y el de Valente, en donde la interiorización del tiempo se contempla como un proceso abrupto, discontinuo (el verso “en el reino de lo discontinuo” de “Fragmentos fracturados” es emblemático al respecto), con repentinas “iluminaciones” y rápidas “caídas agonizantes” - aparece asimismo en “Rapsodia de una noche de viento”:

The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things,
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton,
Stiff and white. ⁴²⁷

Comparemos con los últimos versos del poema de Valente:

Aquella hora
de soledad. Vestirse de la víspera.
Sentir duros los límites.
Y al cabo
no saber, no poder reconocerse.

⁴²⁵ “las mil imágenes sórdidas/ de que estaba constituida tu alma/ chisporroteaban contra el techo.”

⁴²⁶ “Y otros marchitados muñones de tiempo/ se contaban en las paredes: formas, mirando fijamente,/ se asomaban, inclinándose, acallando el cuarto oscuro.”

⁴²⁷ “La memoria arroja y deja en seco/ una multitud de cosas retorcidas;/ una rama retorcida en la playa,/ devorada, lisa y pulida/ como si el mundo rindiera/ el secreto de su esqueleto,/ rígido y blanco.”

“No saber, no poder reconocerse”... La misma imposibilidad de reconocimiento (emparentada en Valente, según veremos más adelante, con la imposibilidad de “nombrar”) y el mismo tropezar con “límites” hostiles o inciertos se manifiestan en “El día”⁴²⁸:

Lejos está el comienzo. No hay orillas,
sólo un naciente olvido; el tiempo es breve,
el límite es incierto,
voraz el ancho reino de la sombra.

“Incierto” es una palabra clave, que se repite en Valente. Tanto aquí como en “Más cierto”- “Incierta es a esta hora nuestra imagen”⁴²⁹- recuerda de alguna manera, en este contexto temporal, el encuentro de la segunda parte de “Little Gidding” con el “tú” misterioso:

In the uncertain hour before the morning
Near the ending of interminable night
At the recurrent end of the unending.⁴³⁰

De hecho, los ecos de los *Cuatro cuartetos* vienen en seguida a la memoria, tanto los de “East Coker”, “In my beginning is my end”⁴³¹, como los de la segunda parte de “Las Dry Salvages”:

There is no end, but addition: the trailing
Consequence of further days and hours⁴³²

Que la memoria sea “el reino de lo discontinuo” significa que opera, de manera muy eliotiana, con “fragmentos fracturados”, según leemos en el poema homónimo:

Fragmentos fracturados de luz negra,
jamás en la extensión,
sino en el reino de lo discontinuo.

⁴²⁸ *Poemas a Lázaro*.

⁴²⁹ “La hora incierta” aparece también en la segunda parte de *No amanece el cantor*, “Paisaje con pájaros amarillos”: “Ejercemos un arte mínima, pobre, no vendible, salvo en contadas ocasiones, nunca públicas, igual que ésta, aquí, en la tarde, en la hora incierta de la absoluta desaparición.” (Valente, 2001:289).

⁴³⁰ “En la hora incierta de antes de la mañana/ cerca del fin de la noche interminable/ al repetido final de lo inacabable.”

⁴³¹ “En mi comienzo está mi fin”

⁴³² “No hay fin, sino adición: la arrastrada/ consecuencia de más días y horas,”

Quién hilaba la melodía ha olvidado
y ahora no preguntes
por dónde anda la memoria nuestra.

Se puede, a mi entender, establecer un paralelismo entre estos versos y el Eliot de los “Preludios” y de la “Rapsodia de una noche de viento”, reforzado por la presencia del “tú” -un “tú” fantasmático, resultado de la conversación consigo mismo del “yo” y sobre todo de un artificio poético- en los “Preludios”. Así, leemos en el tercero de los “Preludios”:

The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.⁴³³

Y, en “Rapsodia de una noche de viento”:

Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions.
[...]
The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth, and polished
As if the world gave up
The secret of his skeleton,
Stiff and white.⁴³⁴

El sujeto poético de Valente intenta recomponerse a sí mismo con los fragmentos fracturados de su memoria:

En la bruma tentacular de la mañana

⁴³³ “las mil imágenes sórdidas/ de que estaba constituida tu alma/ chisporroteaban contra el techo.”

⁴³⁴ “susurrando encantamientos lunares,/ se disuelven los suelos de la memoria/ y todas sus claras relaciones,/ sus divisiones y precisiones/ [...] / La memoria arroja y deja en seco/ una multitud de cosas retorcidas;/ una rama retorcida en la playa,/ devorada, lisa, y pulida/ como si el mundo rindiera/ el secreto de su esqueleto/ rígido y blanco.”

me reproduzco a tientas todavía,
encolando fragmentos,
en aquel juego o drama
o mimo- o psico-inútil-drama
de restaurar la imagen de lo único.

La restauración no es posible, fracasa, porque los sustratos de la memoria se encuentran eliotianamente disueltos, porque estamos “en el reino de lo discontinuo”, donde sólo cabe constatar un desajuste temporal:

La fracturada luz tiene otro tiempo
donde es difícil dividir
en iguales porciones la memoria.

Si a finales de *La tierra baldía* el sujeto decide apuntalar con fragmentos sus ruinas- “These fragments I have shored against my ruins”-, en el poema de Valente el “yo” se encuentra “encolando fragmentos”. Además, y ello es un dato que hay que tener en cuenta a la hora de analizar toda la poesía y la poética de Valente, el sujeto se reproduce “a tientas todavía”. Baste recordar que, según Valente, se escribe por tanteo: “En el proceso de escritura la palabra tanteante se va encontrando o se va engendrando a sí misma”, apunta en “Cómo se pinta un dragón”. (Valente, 2001:10). Pero hay una diferencia fundamental entre los fragmentos del poema de Eliot y los de “Fragmentos fracturados”, y se trata de una diferencia constitutiva del sujeto lírico de Valente: sus fragmentos fracturados, en los que se apoya para reconstruirse (reconstrucción, como veremos, abocada por otra parte a una continua tentación de autoborramiento), tienen un límite temporal, el día, deben estar inscritos en el ciclo del día: “Si el día llega, cuando llegue el día,/ si el día llega para ti no esperes”. Es ésta, según explica Jiménez Heffernan⁴³⁵, la “temporalidad redencionista” (Jiménez Heffernan, 1998:345) de Valente y de ella me ocuparé enseguida. Y es éste también el elemento que conduce a la reivindicación del “ahora”, a la reclamación del instante, reclamación compartida, aunque desde presupuestos distintos, con Gil de Biedma.

⁴³⁵ En cuyas reflexiones me baso (Jiménez Heffernan, 1998:342-347).

6.5.2. Otra vez las “rotas imágenes”: temporalidad redencionista, colapso del sujeto y colapso de la historia.

El “yo” se configura así en la poesía de Valente íntimamente ligado a la temporalidad redencionista que enunciaba siguiendo a Heffernan: “[...] la gran desazón del sujeto poemático en los primeros libros de Valente brota de una dilatación de la temporalidad redencionista. Su única seguridad emerge de la convicción de que la salvación tiene una duración diaria, y de que su advenimiento se producirá antes del ocaso.” (Jiménez Heffernan, 1998:343).

La ansiedad ante el paso del tiempo de Gil de Biedma se transforma aquí en una angustia ante el tránsito del día a la noche, ante la amenaza del límite incierto y el “ancho reino de la sombra”, “reino de lo discontinuo”, reino donde los “fragmentos fracturados” de la memoria se pueden confundir con el olvido. Se presiente que la sombra acabaría por disolver al sujeto, que por otro lado sólo es sombra, cuerpo.

Pero vayamos despacio. Retornemos al poema “El día”. El alba se espera como una promesa del tiempo que –y de ahí la ansiedad- tal vez no se cumpla. El condicional, el subjuntivo y las repeticiones son fundamentales para construir esta sensación de angustia:

Si el día llega, cuando llegue el día,
si el día llega para ti no esperes,
hunde la débil nave en las orillas,
como si nunca hubieras de volver,
no esperes.

Las orillas del tiempo de la tercera parte de “Las Dry Salvages”- “Here between the hither and the farther shore”- se condensan en Valente en los límites del día, el alba y la sombra. De ahí también la extraordinaria importancia de la luz⁴³⁶, presente desde “«Serán ceniza»...”:

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos

⁴³⁶ Remito otra vez a todo el capítulo dedicado a Valente del libro de Jiménez Heffernan, *La palabra emplazada*.

de su materia o de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;

El campo semántico de la sequedad, del desierto, recuerda los paisajes desolados de *La tierra baldía*, “Here is no water but only rock/ Rock and no water and the sandy road”. Jiménez Heffernan enuncia la “poética del desierto” como definidora de Valente: “Valente elige su desierto, su desolación sin nombre, y en él emprende una huida que es ya persecución de *luz remota*. Con *Serán ceniza...* estamos ante el primer ejercicio de un preciso hábito retórico que cabría asimilar a una *poética del desierto*.” (Jiménez Heffernan, 1998:335). Y, de manera también en parte eliotiana- aunque, casi huelga decirlo, Valente tiene aquí presente a Quevedo-, el desierto es asimismo la tierra yerma de la historia presente, su colapso.” Esa es la primera y verdadera ceniza que recibe Valente, la de una tierra caliente aún de sangre, una acumulación de piedras infinitamente maculadas por la culpa.”, subraya Jiménez Heffernan, (1998:333), que advierte también la herencia machadiana de esta “poética del desierto”. Así, explica, cuando Valente insiste:

aunque después de tanto y tanto no haya
ni un solo pensamiento
capaz contra la muerte,
no estoy solo.

Toco esta mano al fin que comparte mi vida
y en ella me confirmo
y tiento cuanto amo,
lo levanto hacia el cielo
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.

Son varios los espacios en los que ingresa la voz pro-clamante del poema, varios los frentes que tienden su ceniza a este caminante del desierto: el espacio real de la España de posguerra, el espacio de la poesía española de posguerra, el espacio emocional en que transita la voz del poeta... Todos se amalgaman, sin embargo en una devastadora e irredenta geografía que quedó petrificada en los versos de *La Tierra de Alvargonzález* («Páramo que cruza el lobo/

aullando a la luna blanca/ de bosque a bosque, baldíos/ llenos de peñas rosadas,/ donde roída de buitres/ brilla una osamenta blanca,/ pobres campos solitarios/ sin caminos ni posadas/ ¡oh pobres campos malditos/ pobres campos de mi patria», de *A Orillas del Duero* («al campo ensombrecido y al pedregal desierto»), de *Por Tierras de España* («Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta/ -no fue por estos campos el bíblico jardín-/ son tierras para el águila, un trozo de planeta/ por donde cruza errante la sombra de Caín»), esa extensa desolación de *Campos de Castilla* que impugna la fertilidad doméstica del jardín modernista y simbolista, heredero del jardín laberíntico barroco. (*ibídem*)

Valente reescribe desde múltiples claves el extraordinario soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”. «Serán ceniza...» los restos que el sujeto encuentra en su travesía del desierto, “mas tendrá sentido”. “Tiento cuanto amo [...] y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza” es un homenaje a “polvo serán, más polvo enamorado”. Y, detrás de los versos “aunque después de tanto y tanto no haya/ ni un solo pensamiento/ capaz contra la muerte” está el propio título del soneto de Quevedo. Es también un esfuerzo por dignificar lo mortal, una manera de aceptar los límites.

La ceniza no es sólo la suma de despojos de un paisaje devastado, la materia que atestigua los destrozos del fuego y de la muerte- recordemos que en el poema “La salida” las “figuras lejanas” “mastican/ una ceniza humedecida y triste”-, sino también la suma de despojos del sujeto, la certificación de su carácter de cuerpo confinado a los límites del día. Valente asimila, según explica Jiménez Heffernán, la lección lorquiana de *Poeta en Nueva York*: “hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora” (cfr. *ibíd.*, 342). En este sentido son paradigmáticos dos poemas que dialogan entre sí, “Destrucción del solitario” y “El emplazado”. En “La destrucción del solitario” la noche se asocia a la vigilia eterna, a la “ansiedad ante la imposibilidad de la mañana” (*ibídem*). La reiteración de “Durante toda la noche” subraya que la noche es el tiempo de la espera, la soledad, el tiempo del “cuerpo ciego” y de la imposibilidad –momentánea- del decir: “Porque nada podía/ ser dicho aún.” En el “aún” se juega todo,

El corazón,
el tiempo, la mentira
de todo, la ceniza
prematura de todo,
como un sutil tejido de lianas
rompía al cabo la verdad.

Y en el tiempo del “aún”, de la soledad, se produce la conversión del sujeto en un “emplazado”:

Así, entre el mar
y el inexplicable tañido de un tambor
en una ciudad desierta,
solo de pronto, solo
de acometida soledad,
vela sobre su pecho,
con una zarpa de hambre solitaria,
el que ha sido emplazado a vivir.

Esta suplantación se rechaza en “El emplazado”. Lo que se reclama es el “ahora”, la corporeidad del instante, frente al “después”, a la “eternidad remota”:

No me llames después
ni quieras
a eternidad remota
aplazarme y juzgarme.

El poema, construido sobre las dicotomías “ahora”/ “después” y “cerca”/“remota”, “remoto”-

No me llames después:
hay tantas cosas
de llanto y luz urdidas
-ahora, cerca
de mí, que la vida limita.

No a eternidad me llames, no me llames
después, ni quieras
emplazarme remoto. -

es una reivindicación del “ahora” como constitutivo del sujeto que, en caso contrario, se convertiría en un “emplazado”. Estamos ante un sujeto con una aguda conciencia de su

corporeidad, de su carácter de “barro” o “ceniza”, dos núcleos fundamentales para el “yo” poético de Valente:

Mira estas manos tristes
de recordarte en tanto
humano amor, en tanto
barro que te reclama, y no me llames
después: júzgame ahora,
sobre el oscuro cuerpo
del amor, del delito.

El cuerpo del amor se reclama desde el “ahora”. En palabras de María Zambrano,

el amor tiene cuerpo, oscuridad y resistencia, forma suya, oposición. El cuerpo no es instante, aunque acoja al instante en el ahora del siempre del amor, aunque confundándose se desnazca. Ahora júzgame sobre el oscuro cuerpo que el amor revistió sin deshacerse en el *siempre*, punto cero del amor, no en el para siempre de tan asequible dicción y tan lacio cumplimiento, el *para siempre* también del éxtasis que corresponde al instante de la historia naciente inédita y que luego recae en ser como siempre. Y *ahora júzgame sobre el oscuro cuerpo del amor, del delito*. ¿El delito del amor? ¿O el delito de que el amor no se cumpla dejando su cuerpo? Pues que sólo aquello que deje su cuerpo o su sombra o su huella así será juzgado, escuchamos en *El Emplazado*. (Zambrano, 2000:14-15).

En su análisis del poema, Jiménez Heffernan remite a los *Comentarios del Cántico* de san Juan –“el alma enamorada [...] propone sus ansias de amor *querellándose* a Él de la ausencia”- y a un verso del primer soneto de los *Holy Sonnets* de John Donne: “Repair me now, for now mine end doth haste”⁴³⁷ (cfr. Jiménez Heffernan, 1998:366-377). La resurrección –y en este sentido el título del libro, *Poemas a Lázaro*, es un claro indicio- debe tener lugar “ahora”, no en una “eternida remota”. No hay preparación para el futuro, ya que la resurrección comienza y termina cada día: “Dadme un día,/ detened un día”, suplica el sujeto en “Los olvidados y la noche”, presa de una angustia temporal terrible: “Pero podríamos hablar? /¿hay tiempo?”.

⁴³⁷ “Ven y acude en mi ayuda, que se acerca mi fin” (trad. de Carlos Pujol). Todas las traducciones de Donne se citarán por esta traducción: John Donne, *Cien poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

El único tiempo que hay, que garantiza la supervivencia de un “yo” que se encuentra “encolando fragmentos”, es la jornada, el tiempo abarcado por los límites del día, ya que la noche, el voraz y ancho reino de la sombra, lo desintegra de nuevo. Como leemos al final de “Los olvidados y la noche”,

Immensa noche. Solitaria noche.
(Despojado de mí busco mi cuerpo en vano,
sigo en vano mi voz.)
Noche: mi sueño
no la puede durar.

El sujeto se agarra al “ahora”, al presente. Resuena la sentencia eliotiana de comienzos de “Burnt Norton”: “If all time is eternally present/ All time is unredeemable”. Y resuena también la invocación desesperada del jardín de rosas y de la proximidad de la muerte: “Quick now, here, now, always”. “Valente desarrolla su principio de urgencia escatológica, su temporalidad inminente: no me llames después, llámame ahora (*now*).”, afirma Jiménez Heffernan (1998:367), que habla del “jornalismo lírico” del poeta gallego.

¿Y por qué esta desesperación del sujeto? Precisamente porque tiene conciencia de su carácter de ceniza, de barro, de suma de despojos. “I will show you fear in a handful of dust”, leemos en *La tierra baldía*. El yo que (des)habita en los poemas de Valente sabe que la ceniza es su única certeza, lo sabe desde el primer poema, “«Serán ceniza...»”. Y sabe que es también barro, barro que reclama la resurrección: “barro que te reclama”. Esta reclamación se produce desde el amor, desde un cuerpo de amor –en este sentido cabe remitirse de nuevo al poema inaugural, “«Serán ceniza...»”: “y tiento cuanto amo”- y se retoma en el siguiente poema, “El alma”, encabezado de manera muy significativa por la cita de John Donne “...therefore the soul has a resurrection”. Cabe insistir en que Donne es una referencia importantísima para Valente, que tradujo en su *Cuaderno de versiones* dos de sus poemas, “Nocturno sobre la festividad de Santa Lucía, en el día más breve del año” y “El testamento”.

La espera de la resurrección es una “espera terrible”; su angustia se ve potenciada por la ausencia de un espacio en el que el alma pueda alojarse, ya que el cuerpo no es más que ceniza, barro, suma de despojos. “¿Dónde?” se convierte así en la pregunta fundamental, pregunta sin respuesta posible:

¿Dónde apoyar la sed

si el labio no da cauce?
¿Dónde la luz
que el ojo ya no sabe?
¿Y dónde el alma al fin
sin forma errante,
en qué cámaras ciega,
anónima en qué aire?

Hay que volver al análisis de Jiménez Heffernan, que establece el trayecto poético de la “cámara”, de la “estancia”, teniendo presente la idea central valentiana de adentramiento, operación que comparten el sujeto poético y el poeta. “Paso a paso me adentro, /preciosamente me examino”, leemos en “Primer poema”, también de *Poemas a Lázaro*. Desde esta perspectiva, Valente reelabora la estancia como *stanza* de Donne, dialoga con las “desnudas estancias /Grisas, blancas, sin aire” (Poema XVIII de *Perfil del aire*) de Cernuda y construye un espacio cerrado, sin salida, el espacio del sujeto que intenta recomponer sus trozos. En este sentido, y así lo ejemplifica Heffernan, es emblemático el poema “Entrada al sentido”:

La soledad.
El miedo.
Hay un lugar
vacío, hay una estancia
que no tiene salida.

Y ahí, en esta estancia, el sujeto confirma su condición aprisionada, como la voz del final de *La tierra baldía*:

In our empty rooms
[...]
[...] I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison⁴³⁸

⁴³⁸ “en nuestros cuartos vacíos/ [...] / [...] He oído la llave/ girar en la puerá una vez y girar una vez sólo/ pensamos en la llave, cada cual en su cárcel/ pensando en la llave, cada cual confirma una prisión”

“El alma” y “Entrada al sentido” comparten la misma interrogación desesperada, sin respuesta posible, “¿dónde?”. En el segundo poema el alma pende de sí misma, se encuentra suspendida en el aire, sin asidero, sin lugar:

En un lugar, en una estancia -¿dónde?
¿sitiados por quién?

El alma pende de sí misma sólo,
del miedo, del peligro, del presagio.,

mientras que en “El alma” no tiene ni siquiera el aire: “[...]/ [...]en qué aire?”, no puede existir hasta que no reciba el soplo del barro:

No, tú no existirás
en la espera terrible
sin rama en que posarte,
hasta que el barro sople sobre ti
y en nueva luz te alce
a tu reino completo,
para hacerte visible a los ojos del Padre.

“En qué lugar, en una estancia- ¿dónde?” Como afirma Jiménez Heffernan, el lugar es para el sujeto poético de Valente la certificación de una ausencia, un “rincón desamparado” (Jiménez Heffernan, 1998:355) en el que el “yo” intenta reconstruirse a partir de sus despojos, de su ceniza: “Restos/ de vida oscura en un rincón caídos.” “Los lugares de la escritura valentiana son siempre ámbitos desalojados, estancias de las que alguien- el amor, una persona, un dios- ha desertado. [...] Lugares que son ausencias.”, analiza el estudioso (*ibíd.*, 354), que recuerda las palabras de *Mandorla* (“escribir no es hacer, sino aposentarse, estar”, “el adentramiento debe entenderse como una insistencia en el lugar propio. Y la estancia que alcanza es obviamente *stanza*, estrofa, espacio, como en Donne, de la escritura poética” (*ibíd.*, 355). Cita a continuación los conocidos versos de “La canonización”:

We'll build in sonnets pretty roomes;
As well a well wrought-urn becomes
The gratest ashes, as half-acre tombes.

Pero si en Donne hay una atracción de las almas, las almas van una hacia la otra o, en palabras de Juan Carlos Rodríguez, “para Donne, el alma del mundo se desdobra inmediatamente en la *fuerza atractiva*, o sea, en el amor” (Rodríguez, 1990:401)⁴³⁹, en Valente el alma sólo encuentra fragmentos de cuerpo en donde posarse: “restos/ de vida oscura en un rincón caídos”. Como hemos visto en el anterior apartado, fragmentación del tiempo y fragmentación del sujeto son íntimamente ligadas. El sujeto es un sujeto roto, quebrado, que habita un “rincón desamparado” y busca con desesperación los trozos de su cuerpo, de su tiempo –un siempre anhelado presente- y, según se analizará enseguida, de su palabra, ya que cuerpo y palabra se solapan. Se puede ejemplificar la enunciación del sujeto roto con un poema de *Mandorla* que, a mi juicio, presenta claros ecos de “Miércoles de ceniza”, sobre todo en el título, “Miércoles”:

Estamos como rotos o quebrados
de todas las juntas igualmente
y ya nunca podríamos mirarnos
sin retumbarnos de pasado.

Al tímpano le duele tu desnudo
como le duele al grito el nacimiento,
al nacimiento el aire,
al aire el roce,
al roce el peso, al peso
la ley inconsolable
de la gravitación central de la ceniza.

El cuerpo está formado por sombras y se erige o bien en rincones desamparados, en estancias sin salida, o bien en paisajes secos, como en el poema XIV, de *El Fulgor* (1984), donde Valente dialoga tanto con “A orillas del Duero” de Machado (“al campo ensombrecido y al pedregal desierto”), como con el *Cántico* de san Juan (“Buscando mis amores/ yré por esos montes y riberas;/ ni cogeré las flores,/ ni temeré las fieras,/ y pasaré los fuertes y fronteras”):

⁴³⁹ Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas buerguesas*, Madrid, Akal, 1990. Véase al respecto todo el magnífico análisis de la poética animista y, para el caso concreto de Donne, el último capítulo, “La pervivencia del animismo literario en el caso inglés: el ejemplo de Donne y la lectura de Eliot.” (pp. 392-405).

Este mi cuerpo todo
quebrantado,
andado
por pedregal y monte
y llano seco,
ahora se levanta y corre
como niño incendiado
en la mañana, salta
los fuertes y fronteras, este
cuerpo mío de sombras
en la súbita luz.

Pero volvamos a las estancias sin salida, al intento del alma por materializarse⁴⁴⁰, por buscar una rama en la que posarse, igual que un pájaro. El cuerpo se contempla como si fuera una suma de fragmentos aislados, el labio, el ojo:

En el poema de Valente sorprende igualmente la contundente nitidez con la que logra construir la imagen del alma recurriendo tan sólo a una figuración fragmentada, a una retórica de sinécdoques y metonimias: el alma como labio, como ojo, como cámara, como rama en que posarse. El alma no está, pero podemos verla. La imagen de la rama logra finalmente conferir una consumación visionaria al alma, y la convierte bruscamente en pájaro. (Jiménez Heffernan, 1998:356).

Tenemos pues un sujeto aprisionado en una estancia sin salida- recordemos una vez más los cuartos vacíos y la llave de finales de *La tierra baldía*-, cuya “alma” pende en el aire esperando alojarse en un cuerpo que se revela hecho sólo de barro, de ceniza, de despojos. Estamos ante un sujeto en colapso: colapso del tiempo, desintegrado en “fragmentos fracturados” y colapso del cuerpo, constituido por “restos/ de vida oscura en un rincón caídos”, restos en los que parece palpitar no sólo el “heap of broken images” del principio de *La tierra baldía*, sino también la advertencia eliotiana del tercero de los “Preludios”:

The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;

⁴⁴⁰ “La lógica que domina estos versos [la primera estrofa de “El alma”] tiene un sabor eminentemente platónico: es la inversión del hilemorfismo aristotélico. La forma (sed, luz, alma) busca expresarse a través de una materia (labio, ojo, cámara). La materia queda así informada.” (Jiménez Heffernan, 1998:355).

They flickered against the ceiling.

Cabe fijarse en que, en el poema de Eliot, es precisamente el alma quien está dividida en mil imágenes que se debaten contra el techo, que pugnan por salir. En el caso de Valente, lo que tenemos es un sujeto en colapso, un sujeto inestable, a la deriva, un sujeto errante en busca de su propio cuerpo:

Andaba a la deriva por debajo del cuerpo
Confundiendo los dedos con los ojos.

Hoy andaba debajo de mí mismo
sin poder contenerme.

Aparte de este ejercicio de errancia del sujeto- que Jiménez Heffernan equipara al “ejercicio preambular” (Valente, 2002:71) formulado por Valente en el ensayo “Rudimentos de destrucción”, de *Las palabras de la tribu-*, que tiene ecos de Vallejo (“Hoy no ha venido nadie;/ y hoy he muerto qué poco en esta tarde”⁴⁴¹), y que desemboca en la deriva, en el colapso, hay una pista de su reclamación de una “temporalidad redencionista” confinada a los límites del día: “hoy”. La vida tiene una duración diaria, se derrumba y se reconstruye. La noche trae consigo el vacío, la disgregación del sujeto como cuerpo. Las “estancias” son significativamente, según leemos en el poema X de *El fulgor*, “estancias del amanecer”:

Extensión del vacío
en las estancias del amanecer.

No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti.

La voz
desciende muda con los ríos
hacia el costado oscuro de la ausencia.

⁴⁴¹ “Ágape”, en *Los heraldos negros*.

La angustia temporal en Valente no es tanto la angustia ante el paso del tiempo hacia la vejez, como en Gil de Biedma, sino hacia el *paso*⁴⁴² (“No podemos/ pensar... Pasar, pasar, podemos/solamente pasar”) del tiempo del reloj, por volver a Bergson:

El tiempo arrasa cada vez la vida.

El tiempo incendia cada vez la vida.

El título del poema, de resonancias indudablemente eliotianas, “Para una imagen rota”, recuerda no sólo el “heap of broken images where the sun beats”-imágenes que devuelven por ende los reflejos, fragmentados, del sol-, sino también la advertencia del mismo “Entierro de los muertos”: “I will show you fear in a handful of dust”. El tiempo arrasa, incendia cada vez, es decir cada día, la vida, la vuelve cenizas. Y todos los amaneceres hay que reconstruirla, reconstruirse “a tuestas” “en la bruma tentacular de la mañana”. “Todos los días amanezco a ciegas”, escribe Vallejo, poeta muy caro a Valente, en el poema LVI de *Trilce*. La “ceguera”, con su función aparentemente paradójica de potenciar la visión, es un núcleo de sentido importantísimo que atraviesa toda la poesía del autor gallego. No me voy a detener aquí en el análisis y las implicaciones de esta constante de significación⁴⁴³, pero quería subrayar que el recuerdo es en esta poesía un reino oscuro y ciego: “*De cuántos reinos tiene el hombre/ el más oscuro es el recuerdo.[...]/ Sobre las huellas del que huye/ su ciego reino se proclama*”, leíamos en “La salida”. Y a través del recuerdo nos encontramos con el otro que fuimos, con el niño escondido detrás del follaje del jardín de rosas, con el cuerpo de un enigmático “otro” que adquiere múltiples identidades, todas rotas, fracturadas, como “the heap of broken images”: el “otro” es el “rostro tan ajeno” que no se reconoce en el espejo también roto, el “emplazado”, el niño que persigue al hombre que sueña su muerte o tal vez la presencia en “La salida”, el “Objeto/ ciego de mi propia visión” en “El autor en su treinta aniversario” (cabe destacar la coincidencia de Eliot, Gil de Biedma y Valente en subrayar esta edad); el “otro” es tal vez “¿el otro yo? ¿el hombre interior?” (Jiménez Heffernan, 1998:341), el “cuerpo transparente” (“Patio, zaguán, umbral de la distancia”, en *Interior con figuras*), la palabra poética –la palabra es siempre cuerpo en Valente: “Convertir la palabra en materia” (“Materia”, *Interior con figuras*)- y, por supuesto, la desolación de un reconocimiento imposible: “nadie”.

⁴⁴² Y tal vez se pueda aventurar aquí otro insigne precursor del sujeto peregrino de Valente, el peregrino de las *Soledades* de Góngora y su *paso*, “entre espinas crepúsculos pisando”.

⁴⁴³ Remito una vez más al magnífico análisis de Heffernan (1998:348) y avanzo, a modo de hipótesis, un posible paralelismo entre el sujeto poético “ciego” y a la vez lleno de “visión” de Valente y la figura de Tiresias.

Los “residuos” que componen el sujeto-cuerpo fracturado –cuya vivencia está condicionada, como hemos visto, por una temporalidad asimismo fracturada, descendiente en parte de los “withered stumps of time” eliotianos- son también residuos de la historia: “Nací vistosamente pegado a los residuos de mi vida”, leemos en “Lugar vacío en la celebración”, poema perteneciente al volumen *El Inocente (1967-1970)*. La infancia- núcleo de meditación que Valente comparte con Gil de Biedma- es el “otro tiempo”, el tiempo gris de “ciénagas secretas” y “tibios vertederos”:

Y yo empecé a crecer entonces,
como toda la historia ritual de mi pueblo,
hacia dentro o debajo de la tierra,
en ciénagas secretas, en tibios vertederos,
en las afueras sumergidas
de la grandiosa, heroica, orquestación municipal.

Nací en la infancia, en otro tiempo, lejos
o muy lejos y fui
inútilmente aderezado para una ceremonia
a la que nunca habría de acudir.

El crecimiento “hacia dentro o debajo de la tierra” remite a la retracción, característica del sujeto lírico y de la poética del autor gallego. La atmósfera de la infancia es la de un espacio sumergido y asfixiante, equivalente de las “estancias sin salida” dentro de las que el sujeto intenta en vano encolar los despojos de su propio cuerpo. Tal vez sea posible enunciar algunas resonancias de “Gerontion” en este fragmento. Las ciénagas secretas y los turbios vertederos pueden parecerse quizá a los pasadizos oscuros de la Historia: “Think now/ History has many cunning passages, contrived corridors”. Además, como subraya Marcela Romano, “Valente nos invita a leer el contexto de la historia social en los pliegues de una poesía que deliberadamente aspira a omitirlo.” (Romano, 2002:53).

La adscripción de la infancia al “otro tiempo” se reitera en el poema inmediatamente siguiente a “Lugar vacío en la celebración”, “Hombre a caballo”:

La infancia se llenaba de rebeldes metales.

Erguido y solo,

joven abuelo mío, en una estampa
que ya era entonces de otro tiempo.

Hay otro tiempo, más sosegado digamos, en *El Inocente*. La “verbena de tiempo” (“Qué verbena de tiempo”) de “Un joven de ayer considera sus versos” se personifica en “Mitad del otoño” en “el oscuro paladar del tiempo”:

A mitad de otoño
la raíz se recoge solitaria en su reino,
el aire tenue besa la hoja abandonada
y en su recinto cabe la semilla,
en la boca el amor,
en el oscuro paladar del tiempo
la sustancia del año,
la oferta de la vid o las fértiles aguas
que a lo lejos inundan la llanura.

El “oscuro paladar del tiempo” como tiempo histórico abarca, según leemos en “Tiempo de guerra” (*La memoria y los signos*), “tanta sorda infancia irremediable”. Pero dónde se escribe con más contundencia el carácter de colapso de la relación entre sujeto e historia es al final del estremecedor texto *Presentación y memorial para un monumento* (1969):

Porque es nuestro el exilio.

No el reino.

Valente niega así la promesa bíblica de la quietud del “reino” y la emplaza por la errancia del “exilio”. Inseparables, historia e intimidad se vuelven a entrelazar en el “exilio” diario del sujeto de Valente, incorporan la meditación sobre la identidad y la palabra, y hacen, desde la conciencia de una respuesta imposible, una reclamación del “ahora”, del “día venidero”:

Objetos⁴⁴⁴ de la noche.

Sombras.

⁴⁴⁴ “Objeto” es, como ya he subrayado, una noción básica para Valente.

Palabras

Con el lomo animal mojado por la dura
transpiración del sueño
o de la muerte.

Dime

con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,
trazar los signos,
tender la red al fondo,
vislumbrar en lo oscuro
el poema o la piedra,
el don de lo imposible.

Las palabras, corporeizadas –la palabra-cuerpo representa en la poesía valentiana una constelación de sentido fundamental⁴⁴⁵–, con su “lomo animal”, son otra meta de la búsqueda del sujeto. La reflexión metapoética, que Eliot y Valente comparten, se inscribe en el caso del autor español en una temporalidad angustiada, fijada por los límites del día y espacializada en la estancia sin salida. Marcela Romano explica que en el poema citado

[...] se establece la distinción fundamental entre «*palabras*» y «*rotas imágenes*», es decir, la «poesía» (previa al lenguaje) y su fallida traducción en «escritura». Las «palabras» (ligadas, en este sentido, al concepto de «hálito» [...]) aparecen figuradas como «*objetos de la noche*», «*sombras*», «*lomo animal mojado por la dura/ transpiración del sueño/ o de la muerte*», imágenes que traen a la superficie del texto la filiación de la naturaleza romántica entre poesía y sueño (y, por lo tanto, inconsciente) y la vinculación de éste con la muerte.[...] La segunda parte del poema alude a una escritura, o mejor, a una re-escritura que se exhibe en sus grietas: “*rotas imágenes*” que deben recuperar la palabra profética (“*recomponer al día venidero*”). La misma se aloja en el “fondo” (nuevamente asociada aquí al sema “agua”), es “poema” y “piedra” (materia primordial), y se instala en el territorio del deseo tantálico como “*el don de lo imposible*”. (Romano, 2002:38-39).

“Dime/ con qué rotas imágenes ahora/ recomponer el día venidero”: el sujeto interpela a un misterioso “otro” y exige the “heap of broken images” para reconstruir -y ello implica, en palabras de Heffernan, “una muerte y una resurrección diarias” (1998:343)- el día por venir, el

⁴⁴⁵ Recordemos las palabras de Jiménez Heffernan. “Valente no deja nunca de tocar el lomo corporal de la palabra”. (1998:362).

día que comienza. “Si el día llegue, cuando llegue el día”: tanto el yo como la palabra dependen de la luz del alba⁴⁴⁶, aunque sus residuos se busquen “al fondo”, entre las sombras, “in the uncertain hour before the morning”.

Pero, ¿qué ocurre “cuando/ regresa el día”? El día no trae la solución al fracaso temporal y corporal, no descubre, no revela al “otro”, no desvela ninguna “verdad”, excepto cuando se trata del amor: “El amanecer es tu cuerpo y todo lo demás pertenece a la sombra”.⁴⁴⁷ Lo que estaba oculto permanece oculto, porque no hay nada que desvelar aparte del intento de trabajar con las palabras, de “recomponer” con “rotas imágenes” el “día venidero”. El aparente optimismo de “¡Memory! You have the key!” desemboca en la constatación amarga: “We think of the key, each in his prison/ Thinking of the key, each confirms a prison”:

Pero a ti, que no estás
ni sé quién eres:
misericordia.

Hasta en el sueño
lucho contra el sueño,
porque no puedo revelarte.
(Cuando
regresa el día
están las cosas
en su lugar de siempre
más ocultas.)

El análisis de Jiménez Heffernan es esclarecedor:

La poética de Valente se refugia en la inmensa sombra que proyecta la inquisición de Donne: «What if this present were the worlds last night?» (*Divine Poems*, XIII). [...] No hay, en ese marco de vigilia purgatorial, posibilidad alguna de revelación. La identidad del

⁴⁴⁶ Tanto Romano (2002:46) como Jiménez Heffernan (1998:342) señalan la importancia de la tradición medieval de las “canciones de alba” para Valente. Jiménez Heffernan la apunta también como un rasgo compartido con Gil de Biedma y Barral.

⁴⁴⁷ No me detendré en un análisis de la poesía amorosa de Valente, ya que a mi juicio excede el tema de la tesis al no presentar síntomas eliotianos. Sin embargo, sería sumamente fértil comparar la temporalidad fracturada del sujeto en colapso con la temporalidad del sujeto amoroso.

interlocutor lírico vuelve a quedar asombrada, esto es, hundida en la sombra de la indefinición. (Jiménez Heffernan, 1998:347).

Y volvemos así a la interrogación asombrada de Eliot: “Who is the third who walks always beside you?”

6.5.3. El tiempo detenido: reescribir “In my end is my beginning”.

Además de una temporalidad fracturada y un sujeto compuesto por “fragmentos rotos”, Eliot y Valente comparten una escritura del tiempo detenido, ligada en ambos casos a la meditación sobre la palabra poética y al desarrollo de unos presupuestos trascendentalistas, ya que hablamos sobre todo del Eliot de los *Cuatro Cuartetos* y del último Valente, sobre el que Marcela Romano, estableciendo su genealogía, escribe:

A partir de *IF*⁴⁴⁸(1976) y hasta *ADL*⁴⁴⁹(1989), las claves de la figuración de la identidad mutan hacia otras zonas de la enciclopedia valentiana, en las cuales se cruzan referencias diversas, de corte trascendentalista: el dogma de la resurrección cristiana, la ascesis mística, las cosmogonías estoicas, el programa mallarmeano en torno al Libro que heredaría, con tonalidades particulares, el último Juan Ramón, con su concepto de poesía «desnuda» y «total». Ahora la percepción de la discontinuidad que diseminaba la condición del sujeto y lo enfrentaba al sinsentido, se vuelve fecunda a través de otras ausencias que, a diferencia de las primeras, se justifican en su tensión hacia lo absoluto y, de algún modo, lo hacen presente. (Romano, 2002:86)

Desde el primer poema de *Interior con figuras*, “Territorio”, se configura el espacio, el “territorio” de la palabra como vehículo de tránsito desde “la duración” hacia “lo interminable” y también de la palabra como limo, como materia:

Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminable,
como de la palabra el laberinto
que en ella encuentra su entrada y su salida

⁴⁴⁸ *Interior con figuras*

⁴⁴⁹ *Al dios del lugar*

y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.

Recordamos “the slimy mud of words”, “el limo fangoso de las palabras” de los “Coros de la piedra”. En “Materia” el programa poético de corporeización de la palabra se formula con claridad: “Convertir la palabra en materia”. Y aquí se introducen dos nociones básicas: la “transparencia” y el “centro”. En “Arietta, opus 111” leemos que “la materia de la música/ ya no es sonido sino transparencia”. Otro poema, “Transparencia de la memoria”, es sumamente significativo desde el título. Las figuras que se miraban en los espejos han desaparecido, absorbidas por ellos y por la “luz desnuda”. El espacio se ha reducido a un “centro inmóvil”, donde los sujetos *figuran* sólo como ausencias, como sombras:

Como en un gran salón desierto al cabo los espejos
han absorbido todas las figuras,
tal en el centro inmóvil bebe
la luz desnuda todo lo visible.

A este programa de (auto)borramiento le corresponde una temporalidad siempre inaugural, una reformulación de la “temporalidad redencionista” -no olvidemos que “Para una imagen rota” pertenece a *Interior con figuras* y que si “El tiempo arrasa cada vez la vida./ El tiempo incendia cada vez la vida.” es para engendrar una y otra vez comienzos, resurrecciones-, un comienzo eterno tensado hasta desembocar en el “Antecomienzo”:

No detenerse.

Y cuando ya parezca
que has naufragado para siempre en los ciegos meandros
de la luz, beber aún más en la desposesión oscura,
en donde sólo nace el sol radiante de la noche.

Pues también está escrito que el que sube
hacia este sol no puede detenerse
y va de comienzo en comienzo
por comienzos que no tienen fin.

Según Jiménez Heffernan, el término “antecomienzo” responde, igual que “desnacer”, a una “*prefijación regresiva*”, a una “semántica regresiva”, producto del constante “*ejercicio preambular*” que, en su opinión, “constituye un inmenso foco de irradiación temática y estilística en su obra [de Valente], quizás el más significativo.” (Jiménez Heffernan, 1998:365). El poema, que cierra *Interior con figuras*, construye un tiempo que reelabora la concepción circular de Eliot (“In my beginning is my end”), bajo forma de infinitos comienzos. Marcela Romano destaca la importancia del “sistema figurativo del oxímoron” (Romano, 2002:88) sobre el que se erige el texto: “ciegos meandros/ de la luz”, “el sol radiante de la noche”⁴⁵⁰. Suenan aquí los ecos de un soneto citado tanto por Eliot, como por Gil de Biedma, “El desdichado” de Nerval, donde aparece el célebre “*soleil noir de la Mélancolie*”. La búsqueda de la identidad del poema de *Les Chimères* se trasforma aquí, en palabras de Marcela Romano, en “el ejercicio de la no-identidad”: “A diferencia de cualquier teleología positivista, aquí el conocimiento de sí se da por la persistencia en un estado de no-conocimiento: el «naufragio»⁴⁵¹ de la «*desposesión oscura*», los «*comienzos*» sin fin. Identidad, en suma, que se alcanza a sí misma en el ejercicio de la no-identidad.” (Romano, 2002: 88-89). Volvemos así a la *vía negativa* mística, a san Juan reescrito por Eliot:

In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not,
 Tou must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 In order to possess what you do not possess
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not.⁴⁵²

⁴⁵⁰ También en *Fragmentos de un libro futuro* encontramos el “radiante sol oscuro”: “Abajo brilla/ radiante un sol oscuro.”

⁴⁵¹ Recordemos que el abismo lanzado con los dados en *Un coup de dés* viene “DU FOND D’UN NAUFRAGE”.

⁴⁵² “Para llegar allí./ para llegar donde estás, para llegar desde donde no estás, / tienes que ir por camino donde no hay éxtasis./ Para llegar a lo que no sabes/ tienes que ir por un camino que es el camino de la ignorancia./ Para poseer lo que no posees / tienes que ir por el camino del desposeimiento./ Para llegar a lo que no eres/ tienes que ir por el camino en que no eres./ Y lo que no sabes es lo único que sabes/ y lo que posees es lo que no posees/ Y donde estás es donde no estás.”

El borramiento del sujeto poético en Valente está emparentado con el borramiento místico⁴⁵³ y con toda la línea mallarmeana de disolución del sujeto, con la tradición de Igitur que confesaba “J’ai toujours vécu mon âme fixée sur l’horloge” y que suplicaba “rester une vague figure qui disparaissait complètement dans la glace confondue”.

En la “Primera lección” de *Tres lecciones de tinieblas* encontramos la formulación de una paradoja, resultante de la unión de contrarios (“El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es quietud”), que recuerda “the still point of the turning world” de “Burnt Norton”, la sentencia del mismo poema acerca del “camino” (“This is the one way, and the other/ Is the same, not in movement/ But abstention from movement; while the world moves/ In appetency, on its metalled ways/ Of time past and future) y la exhortación del final de “East Coker”: “We must be still and still moving”. En *Mandorla*, la “veloz quietud del centro” del poema “Borde” (reiterada en el mismo libro: “Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud”) responde por supuesto a la idea formulada en *Mandorla* de que “escribir no es hacer, sino aposentarse, estar” (Valente, 2001:115) y repetida en *Al dios del lugar*:

Estar.

No hacer.

En el espacio entero del estar

estar, estarse, irse

sin ir

a nada.

A nadie.

A nada.,

idea en que Jiménez Heffernan se basa para explicar que “el adentramiento debe entenderse como una insistencia en el lugar propio” (Jiménez Heffernan, 1998:355). La condición

⁴⁵³ Luis García Montero, en el capítulo “La disciplina de san Juan de la Cruz” de su libro *Los dueños del vacío*, explica la incompatibilidad entre la “negación feliz” (García Montero, 2006:164) del yo de “Quedéme y olvidéme/ el rostro recliné sobre el amado;/ cessó todo, y dexéme/ dexando mi cuydado/ entre las açucenas olvidado” y el sujeto escindido inaugurado por el Romanticismo:

La clave de la poesía moderna a partir de la crisis romántica, la existencia de dos contrarios en un mismo sujeto, es impensable en el mundo ideológico de san Juan. (*ibidem*) [...].

La poesía contemporánea se mueve en una dirección muy distinta a la de San Juan de la Cruz. Desde la crisis romántica, sobre todo en la posterior radicalización vanguardista, la lucidez está condenada a descubrir el abrazo difícil de los contrarios en un mismo sujeto inevitablemente fracturado. Por eso la negación de la identidad es siempre trágica, y el sujeto que busca una unidad consoladora en su propio ser o en el diálogo amoroso con el otro parece abocado a encontrarse con la muerte o con el vacío al final de su indagación. (García Montero, 2006:167).

paradójica del centro se retoma en “Ícaro” mediante la coincidencia de contrarios. Acceder a “lo hondo” –espacio fundamental para Valente, espacio que alberga la palabra- requiere una ascensión:

Caer fue sólo
la ascensión a lo hondo.

Pero *No amanece el cantor* (1992) desvela que “el centro es un lugar desierto” y la escritura, al igual que el cuerpo, una sucesión de “Imágenes de imágenes de imágenes. Textos borrados, reescritos, rotos”. La ausencia del nombre del cuerpo transparente se vuelve asimismo sintomática para el borramiento, que esta vez alude a la muerte de un ser muy querido, el hijo del poeta, “Agone”, nombrado al final del libro. Como explica Marcela Romano,

[...] a partir de *Al dios del lugar*, (1989), pero particularmente en *No amanece el cantor* (1992), el cuerpo pleno parece ocultarse en el escenario poético valentiano para dejar paso a un cuerpo lastimado. En este libro del autor, asistimos al relato de la muerte del sujeto, arrastrado por la muerte de otro sujeto, fundamental en la travesía poética valentiana: «Agone». El paisaje del cuerpo, como inminencia y posibilidad de plenitud, cede paso a un paisaje de destrucción y desmoronamiento que, en concurrencia con el «yo», se irá configurando a lo largo del poemario, con tonos particulares en la segunda sección, «Paisaje con pájaros amarillos». (Romano, 2002:97).

En estos textos intensísimos Valente escribe la ausencia mediante la muerte, según explicaba Marcela Romano, de los dos sujetos: “Agone” y él mismo, el “yo” poético que en este caso es claro trasunto del autor: “Quisiera haber estado en los lugares donde tú estuviste, en todos los lugares donde acaso aún sobrevive un fragmento de ti o de tu mirada. ¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?” (Valente, 2001:294). Los despojos del cuerpo son ahora despojos reales, cenizas de un muerto inmensamente querido, hacia las que el “yo” quisiera ir: ”Paisaje sumergido. Entré en ti. En ti entré lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.”(Valente, 2001:277). La muerte es el tiempo detenido, el tiempo en el que el sujeto intenta en vano recuperar la presencia, la mirada del otro. En relación al texto citado, Marcela Romano apunta que

[...] la evocación de San Juan de la Cruz («*entré en ti.*» «*En ti entréme lentamente*»), de la que se apropia Valente [...] podría ser la indicada para describir la ruta del sujeto hacia «Agone», en realidad un proceso de des-subjetivación por el cual el «yo» se va espejando paulatinamente en el otro, con el objeto de no perderlo, y de desmoronarse, en consecuencia, con él. En este desmoronamiento, vemos establecerse una distancia respecto del «deshacimiento» sanjuanino, porque aquí el ingreso en la muerte del otro conduce a la propia muerte del sujeto. No ya la muerte metafórica en virtud de una identidad transindividual, sino la muerte del fin, la muerte a secas, la única y verdadera muerte. (Romano, 2002:99).

“A veces me siento muy próximo de la muerte”, leemos hacia el final del libro. Y aquí Valente escribe la sombra de un misterioso “testigo” que no acaba de formarse –“a face still forming”- en la transcripción, el el trazado de signos: “Pasar al otro lado no es bastante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir.” (Valente, 2001:298).

La experiencia del tiempo detenido se radicaliza en *Fragmentos de un libro futuro* (2000), que se inicia con los mismos versos con los que termina el libro *Treinta y siete fragmentos* (1971):

Supo,
después de mucho tiempo en la espera metódica
de quien aguarda un día
el seco golpe del azar,
que sólo en su omisión o en su vacío
el último fragmento llegaría a existir.

La meditación sobre la historia se retoma en este último libro de Valente, desde el rechazo a la “disolución falaz de la memoria”, al borramiento y al olvido:

El humo aciago de las víctimas

Todo se deshacía en el aire.
La historia como el viento dorado del otoño
arrastraba a su paso los gemidos, las hojas, las cenizas,
para que el llanto no tuviera fundamento.
Disolución falaz de la memoria.

Parecía

como si todo hubiera sido para siempre borrado.

Para jamás, me digo.

Para nunca.

También se vuelve al dolor provocado por la muerte de “Agone”. La “noche/ de voraces sombras” atestigua en “Proyecto de epitafio” que “De ti no quedan más/ que estos fragmentos rotos”. Y en “Vacío” el paisaje del colapso se potencia a través de un espacio repleto de “withered stumps of time”, de trozos de muerte:

Todo está roto, mutilado, mudo,
caído a ciegas
desde un cielo sombrío.

Nada

me alumbra en esta hora.

El ingreso en la muerte es el ingreso en el tiempo detenido del péndulo, el “tiempo cero” de “Cero, matriz de lo posible”:

En la sala hay un viejo reloj de madera semiempotrado en el muro. Un niño toca el reloj: el péndulo se detiene. Como lo divino es indiferente a la forma, el tiempo, número del movimiento, sería indiferente a la cantidad. El péndulo se detiene. Sólo en el péndulo parado se inscribe en verdad el ser del tiempo. (Valente, 2001:50.

“El ser del tiempo” sería así el instante detenido, agónico, el tiempo inmovilizado, el punto cero del tiempo, el tiempo cero⁴⁵⁴. Recordemos la interpelación sin respuesta de “Little Gidding”: “Where is the summer, the unimaginable/Zero summer?”. Marcela Romano subraya las huellas eliotianas de este tiempo detenido de *Fragmentos para un libro futuro* y cita también otro poema recogido en el mismo libro, “Espacio”, para ilustrar el trayecto del sujeto hacia su definitiva desaparición, hacia la ausencia dolorosa (“Nada tiene más fuego que la ausencia”), hacia “nadie”:

Si para Eliot, apropiado por Valente, «el fin es el principio», la imagen del tiempo en este libro alcanza la inmovilidad fija del instante (el tiempo de los tiempos) en la quietud del péndulo

(«Cero, matriz de lo posible», [...]) y se asocia con la «pura inminencia» de ser, nueva y definitivamente, «nadie»: «*Y todas las cosas para llegar a ser se miran/ en el vacío espejo de su nada*» («Espacio», [...]). En este otro «espacio» construido por Valente la sentencia involucra al yo y al mundo, ambos concebidos como un **continuum**⁴⁵⁵ donde el concepto de identidad, entendida racionalmente como unidad diferenciada, monolítica, se destruye. (Romano, 2002:118).

El próximo poema, “Variación sobre un tema barroco”, sigue la escritura del tiempo denegado, inmovilizado entre un “antes” y un “después” que no se dejan definir, que se han perdido, u olvidado, o están ausentes-, adscrito a una historia personal cuyo referente ha desaparecido, se ha convertido, al igual que las referencias temporales, en una interpelación sin respuesta:

Péndulo, cero irreal o número del tiempo,
del antes y del después.

Del antes

de qué, de quién, de cuándo, y del después
de qué palabra que nunca antepusimos.

Péndulo inmóvil.

Cero.

Tantos después envuelve ya el pasado
y tantos antes no nacidos nunca.

El principio de “Burnt Norton” viene enseguida a la memoria (sobre todo al comparar “Tantos después envuelve ya el pasado” con “And time future contained in time past”):

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

⁴⁵⁵ En negrita en original.

“¿Del antes / de qué, de quién, de cuándo[...]?” El colapso del tiempo detenido es el colapso de la muerte, de la interpelación desesperada que “ese yo que soy tú”, el yo-sombra que sobrevive a la muerte del ser querido, dirige al “vacío” en el poema homónimo:

-¿Dónde estás tú?, pregunto, y sólo
ese yo que soy tú podría responderme.

Hay un eco infinito en los vacíos
desvanes tristes de la infancia perdida.
Y no encuentro las huellas de tu paso,
que tal vez fuera el mío.

¿Cuándo?

¿Dónde?

Las huellas del “paso” se han borrado, y el sujeto se encuentra perdido, sin referencias temporales ni espaciales (“¿Cuándo?, ¿Dónde?”), sin otro paisaje a contemplar que la ausencia, sin respuesta al dolor de la invocación “¿Dónde estás tú?”. La única “salida” que le queda al sujeto es el intento imposible de

Salir del tiempo.
Suspender el claro
corazón del día.

Y desde ahí, desde el inimaginable “tiempo cero” que se vuelve “cero, matriz de lo posible”, el yo dirige la súplica de la negación:

Sosténme en el no tiempo,
en la no duración,
en el lugar donde no estoy, no soy, o sólo
en el seno secreto de las aguas.

“Y donde estás es donde no estás”, había dicho san Juan. “And where you are is where you are not”, lo cita Eliot. El sujeto anhela el no tiempo, la no duración, parece tender hacia el “point of intersection of the timeless /With time”, que Eliot ya había advertido que estaba

fuera del alcance de los hombres. Este anhelo de no tiempo es deseo de disolución, motivado por el inmenso dolor de la muerte, de la ausencia. El yo quiere ser

Animal extendido
sobre la duración,
agazapado más allá del tiempo y de los tiempos
o más allá del dios.

El proceso de autodisolución no contiene una expansión cósmica, sino, de nuevo, una retracción, un avance hacia dentro: “agazapado”. Se lleva a cabo una “lenta progresión hacia la sombra”, un ingreso en “Este tiempo vacío, blanco, extenso” que, igual que el pájaro que ha dejado de volar, “Se esconde/ en los oscuros pliegues de la noche”. Certificado ya con la rotundidad de la muerte el fracaso de cualquier temporalidad redencionista, al sujeto sólo le cabe volverse invisible, esperar la disolución, la entrada en el no tiempo, la muerte:

Trazo un gran círculo en la arena
de este desierto o tiempo donde espero
y todo se detiene y yo soy sólo
el punto o centro no visible o tenue
que un leve viento arrastraría.

Se confirma así el carácter testamentario de *Fragments para un libro futuro*. El cuerpo se ha fracturado, se ha caído “por todos los rincones más oscuros/ del alma”, y su imagen disuleta resulta irreconocible al yo que lo habita y que se mira en él como en el “heap of broken images”:

Cuando te veo así, mi cuerpo, tan caído
por todos los rincones más oscuros
del alma, en ti me miro,
igual que en un espejo de infinitas imágenes,
sin acertar cuál de entre ellas
somos más tú y yo que los restantes.

La constatación de este derrumbamiento es la constatación de la muerte, del abandono de los espejos y del ingreso en “el lado más puro de la sombra”. Podemos reconstruir en este

sentido el trayecto desde el yo que “El espejo” identificaba su cuerpo en tanto que “máscara de nadie” – anticipando así la futura configuración de “nadie” como subjetividad- hasta el yo que abandona los espejos, previamente “rotos” (“del cuerpo y su figura/ en los espejos rotos”) para entrar en la sombra, en la muerte:

Morir.

Tal vez morir no sea más que esto,
volver suavemente, cuerpo,
el perfil de tu rostro en los espejos
hacia el lado más puro de la sombra.

Después de este análisis del tiempo detenido en la última poesía de Valente, podemos comparar el instante del “péndulo parado” con la reivindicación del “ahora” de la temporalidad redencionista que examinaba antes siguiendo las reflexiones de Jiménez Heffernan. En este sentido, creo posible enunciar un doble despliegue de la escritura del “instante” de Valente en relación al brillo del instante eliotiano (formulado al principio y al final de los *Cuatro Cuartetos*: “Quick now, here, now, always”): el “ahora” que el sujeto reclama con angustia a modo de salvación para reafirmar su corporeidad, su resurrección diaria y el instante detenido del “péndulo parado” que fija la ausencia, la muerte. En el apartado que sigue, el último de esta parte de la tesis, veremos la reivindicación del brillo del instante en Jaime Gil de Biedma y su herencia del jardín de rosas de “Burnt Norton”.

6.6. El jardín de rosas y la salvación del brillo del instante. Otra vez Baudelaire: “Quand partons-nous vers le bonheur?”.

Ce garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines...

(Marcel Proust)

Tanto Jaime Gil de Biedma como José Ángel Valente elaboran en sus poemas la reivindicación del “ahora” en tanto que núcleo de sentido fundamental. Hemos visto que en el caso del poeta gallego esta reivindicación se sustentaba en un “confinamiento de la temporalidad en la parcela cronológica del día” (Jiménez Heffernan, 1998:343). Para el autor de *Las personas del verbo*, si “la poesía es una empresa de salvación personal”, la salvación radica –y así lo demuestran algunos de sus versos, como enseguida intentaré comprobar- en la capacidad de rescatar – y reconstruir dentro del poema- el potencial luminoso del brillo del instante. No es extraña a esta exaltación del instante la herencia del jardín de rosas de “Burnt Norton”, espacio de referencia en la memoria sentimental y literaria de Gil de Biedma -y así lo demuestran sus palabras ya mencionadas del ensayo “Four Quartets”: “El jardín de las rosas, punto de partida y de llegada, es a la vez el mismo y es otro, ya no sólo el concreto jardín de Burnt Norton, ya no sólo el simbólico jardín de la infancia de cada uno, [...] sino el Primer Jardín, escenario de la Caída y emblema de la plena y definitiva reconciliación” (Gil de Biedma, 1994:364)-, y, sobre todo, espacio del “Quick now, here, now, always”, del brillo del instante y su fuerza vital.

Tal vez sea oportuno recordar brevemente, antes de adentrarnos en este último apartado, algunas de las reflexiones que Gaston Bachelard hace en “Instante poético e instante metafísico”⁴⁵⁶. Para Bachelard, “La poesía es una metafísica instantánea” (Bachelard, 1999:93) y su tiempo es “vertical”:

Así, en todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa. De allí cierta paradoja que es preciso enunciar con claridad: mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical. (Bachelard, 1999:94).

⁴⁵⁶ Texto incluido en Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, D.F., 1999, trad.de Jorge Ferreiro. Según la nota, este texto se publicó originariamente en el número 2 de la revista *Messages: Métaphysique et poésie* de 1939, siete años después de la primera edición de *L'Intuition de l'instant* (1932).

La poesía “busca el instante. Sólo necesita del instante. Crea el instante. Fuera del instante sólo hay prosa y canción. En el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico.” (*ibid.*, 101).

Retengamos la noción de “tiempo vertical” por su capacidad de potenciar la enunciación poética del “instante brillante” en Jaime Gil de Biedma, instante de cuya genealogía forma parte, como escribí anteriormente en este trabajo, el “dardo de luz” eliotiano. Un precursor de este instante brillante es el perturbador instante evocado en *Compañeros de viaje*, en la interpelación de la cuarta parte de “Las afueras”:

¿En qué mañana, os acordáis, quisimos
asomarnos al pozo peligroso
en el extremo del jardín? Duraba
el agua quieta, igual que una mirada
en cuyo fondo vimos nuestra imagen.

Los versos construyen una epifanía, porque el momento de asomarse al pozo –y sentirse fascinados por el peligro y por verse reflejados, por reconocerse en el espejo del agua– es un momento de revelación. Pero hay algo más: este momento, que se vivió en la infancia o se imaginó desde la madurez, se construye en el poema en tanto que búsqueda del tiempo perdido: “¿En qué mañana, os acordáis [...]”? Lo que se busca es recuperar un instante, un instante mágico y perturbador –de ahí que se trate en cierto sentido de una epifanía–, asociado al tiempo de la infancia, un tiempo muy mitificado en Gil de Biedma. También es sintomático el espacio que enmarca la elaboración, la recuperación desde el presente –una recuperación operada, no lo olvidemos, desde y dentro del poema– del instante revelador, de la “mañana” mágica: el jardín. Regresemos al jardín de “Burnt Norton”, al momento en que los niños avanzan, como los niños de “Las afueras”, para mirarse en el fondo del estanque, esta vez vacío:

So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,

And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.⁴⁵⁷

El parecido entre estos versos y el final del poema de Gil de Biedma es evidente, tanto a nivel semántico (“Duraba/ el agua quieta...”, “quietly, quietly”), como, sobre todo, a nivel de atmósfera. En ambos casos se trata de una epifanía, de una ráfaga de iluminación, pero, mientras que en “Burnt Norton” a la revelación le sucede la risa (“Go, said the bord, for the leaves were full of children,/ Hidden excitedly, containing laughter”), en el poema de Gil de Biedma la intuición del peligro, que paraliza y fascina, es seguida por “un súbito silencio”:

Y un súbito silencio recayó
sobre el mundo, azorándonos.

La recuperación del mismo instante -que es, insisto, un instante elaborado dentro del poema-, se lleva a cabo en la décima parte de “Las afueras”, “una de las composiciones más intensamente eliotianas de Gil de Biedma” (Walsh, 2004:205):

¿Recordáis
la destreza del vuelo de las aves,
el júbilo y los juegos peligrosos,
la intensidad de cierto instante, quietos
bajo el cielo más alto que el follaje?

El espacio que proporciona “la intensidad de cierto instante” es, de nuevo, según leemos en la primera versión del poema recogida en *Retrato del artista en 1956*, el jardín:

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

allá en el fondo del jardín, el grito

⁴⁵⁷ “Así avanzamos, y ellas, en ordenación formal, a lo largo de la alameda vacía, hacia el círculo de boj,/ para mirar en lo hondo del estanque vaciado./ Seco el estanque, seco el cemento, de bordes pardos,/ y el estanque se llenó de agua salida de la luz del sol,/ y el loto se elevó, callada, calladamente,/ la superficie centelleó desde el corazón de la luz,/ y quedaron detrás de nosotros, reflejándose en el estanque./ Entonces pasó una nube, y el estanque quedó vacío.”

*bajo el cielo más alto que el follaje
y la muerte atisbada que espejea?* (Gil de Biedma, 1991:19).

Volvemos así al jardín de rosas, a los versos antes citados y al “dardo de sol” del final de “Burnt Norton”, al que alude también Walsh (cfr. Walsh, 2004:205):

Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage⁴⁵⁸.

También aquí a la “intensidad de cierto instante” le sucede la quietud: “quietos”. El instante rescatado, reconstruido poéticamente, es el “instante silente e iluminador” (Joyce, 1999:20) de Joyce, el “momentáneo resplandor de conciencia” (Proust, 2004:12) de Proust y pertenece al ámbito por excelencia de los instantes mágicos: la infancia. En este sentido, cabe volver a las palabras del ensayo importantísimo de Gil de Biedma, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”:

Le génie –decía Baudelaire- *c’est l’enfance retrouvée à volonté*.⁴⁵⁹ Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien ha perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decirlo, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad. (Gil de Biedma, 1994:48).

La búsqueda del instante perdido se realiza desde la madurez, pero a quien se busca – y a quien se (re)escribe- es también al niño que, como apuntaba Proust en “Notes sur la littérature et la critique”⁴⁶⁰, juega sobre las ruinas del yo: “ce garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines” (Proust, 1971:303), niño que, en palabras de Proust, debería escribir los libros en su lugar: “Mais le temps qu’il vit, sa vie n’est qu’une extase et une félicité. Il n’y a que lui qui

⁴⁵⁸ “ De repente en un dardo de luz el sol/ aun mientras se mueve el polvo/ se levanta la risa escondida/ de niños entre el follaje”.

⁴⁵⁹ Definición sobre la que vuelve en el conmovedor y divertido ensayo “¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?”: “Uno quiere volver a la infancia, por supuesto, pero de otra manera. Lo que quiere, para decirlo con palabras de Baudelaire, es *l’enfance retrouvée à volonté*; ahí está toda la diferencia, todo el interés.” (Gil de Biedma, 1994:177).

⁴⁶⁰ *Contre Sainte-Beuve*, p.303.

devrait écrire mes livres. Mais aussi seraient-ils beaux. Il est intermittent...Il est...” (*ibíd.*, 304). Y la razón es la siguiente: “Car pour lui, exister et être heureux, ce n’est qu’une seule chose.” (*ibídem*).

La unificación de la sensibilidad que enunciaba Gil de Biedma siguiendo los postulados de su maestro Eliot es el encuentro desde la edad adulta con este niño, con el habitante “de mi pequeño reino afortunado” que juega sobre “las ruinas de mi inteligencia”, y para el cual la vida y la felicidad son una sola cosa. La búsqueda de la felicidad, constante en el poeta catalán, se lleva a cabo desde la reclamación del instante brillante, el instante de plenitud durante el que podemos albergar la ilusión fugaz de que la vida ha depuesto sus espinas. Llegamos así a “Aunque sea un instante”:

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

Como afirmaba antes en este trabajo, el brillo del instante en los poemas de Gil de Biedma es inseparable del “tema de la ilusión”, de “las complicadas relaciones entre ilusión y realidad”⁴⁶¹ y del constante “ejercicio de la irrealidad”. Según leemos en “Las grandes esperanzas”⁴⁶²,

La cuestión se reduce a estar vivo un instante,
aunque sea un instante no más,
a estar vivo
justo en ese minuto
cuando nos escapamos
al mejor de los mundos imposibles.

De lo que se trata – y repito aquí una idea que ya enuncié- es de perseguir la felicidad a sabiendas de su condición fugaz, de aislados instantes de plenitud. El yo que afirma en “En una despedida” “viviremos de luz involuntaria/ pero sólo un instante” y proclama en “Ribera de los alisos” “la intensidad /de un fogonazo” es un personaje que se aferra con desesperación al instante de felicidad y a su potencial de salvación, un yo que sabe, y así lo escribe Gil de

⁴⁶¹ Debicki, 1982:199 y 200.

⁴⁶² Título que parodia el de una conocida novela de Dickens.

Biedma en “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta «gauche divine»)” que “Todo lo que existió una vez en plenitud, para siempre ha existido.” (Gil de Biedma, 1994:207). Volvemos así a las palabras de Carole Viñals: “L’homme Gil de Biedma, à en croire tous les témoignages qu’il nous a été donné de lire et d’entendre, s’est efforcé toute sa vie de poursuivre obstinément le bonheur. Le moi biedmien désire le bonheur et il croit qu’il est possible d’être heureux.” (Viñals, 2001:13). Acabo con el espléndido poema que tal vez mejor ilustre la cita de Carole Viñals, “Resolución”:

Resolución de ser feliz
por encima de todos, contra todos
y contra mí, de nuevo
-por encima de todo, ser feliz-
vuelvo a tomar esta resolución.

Y, aunque por piedad sería mejor callarse la lúcida certificación del “final de la historia”, cabe reconocer la “duración”, el tiempo que gana, el de la “verdad desagradable”:

Pero más que el propósito de enmienda
dura el dolor del corazón.

“*Quand partons nous vers le bonheur?*”, se pregunta Gil de Biedma en *Diario del artista seriamente enfermo* (1974:135), reescribiendo la interpelación de Baudelaire. Y, como Hamlet, se responde años más tarde: *And all the rest is silence*.

REFLEXIONES FINALES

El propósito de esta tesis era comprobar mediante un ejercicio comparatista las huellas de T.S. Eliot en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, huellas que decidí⁴⁶³ concentrar alrededor de un núcleo concreto: la escritura del tiempo. Como escribí en la “Introducción”, hubo varias razones que motivaron esta labor, pero quizá la que más me sostuvo a lo largo de todo este viaje a veces cuesta arriba que es la redacción de una tesis fue el placer de tocar poemas, de reconocer en un verso las trazas de otros versos, de identificar e intentar reconstruir imaginarios afectivos poéticos y vitales. En los autores aquí analizados dichos imaginarios se encuentran, a mi juicio, estructurados en torno a una poderosa vivencia del tiempo, a un sobresaliente despliegue de una aguda y diversa conciencia temporal, que abarca, según se ha procurado verificar, distintas manifestaciones: la angustia frente al paso del tiempo, la ansiedad ante la vejez, la unión del tiempo de la intimidad y el tiempo de la historia, la reivindicación del ahora y del potencial de salvación del brillo del instante...

Estrechamente ligadas a las escrituras del tiempo están las figuraciones del sujeto y así he intentado ponerlas en relación, tratando articulaciones como la invención del personaje poético, el borramiento del yo lírico y la equivalencia entre las “imágenes rotas” y una subjetividad disgregada.

He considerado que la faceta de críticos de nuestros poetas era fundamental, y que su construcción de la tradición a través de sus ensayos constituía una tentativa de escribir el tiempo. Por eso me detuve en los mapas conceptuales que ofrecían sus teorías sobre la poesía y procuré vincularlas entre sí, señalando sus puntos comunes y sus divergencias. En este sentido, me pareció también importante apuntar las tradiciones compartidas de Gil de Biedma y Valente con su maestro angloamericano y el magisterio decisivo de Cernuda para los poetas españoles.

⁴⁶³ Debo esta decisión a las sugerencias de las profesoras Laura Scarano y Marcela Romano durante mi estancia de investigación en 2006 en Mar del Plata.

Creo que es interesante comprobar cómo, a partir del mismo referente, T.S.Eliot, los autores de *Las personas del verbo* y *Material memoria* llevan a cabo asimilaciones distintas, articuladas sobre visiones antagónicas de la poesía y del poeta. Estas asimilaciones se asumen desde interpretaciones opuestas y cristalizan en una opción desacralizada, en el caso de Gil de Biedma, y trascendentalista, en el caso de Valente. Ambas opciones, según subrayé en la tesis, se encuentran de hecho en Eliot. Desde esta perspectiva, consideré que había que detenerse en las ideas de los poetas españoles sobre la función de la poesía y del poeta –y, por supuesto, en las huellas eliotianas de estas ideas divergentes–, en las distintas lecturas de las tradiciones compartidas y sobre todo en el examen a veces verso por verso de los poemas en los que detecté, ayudada a menudo por la bibliografía consultada, la impronta de Eliot. Creo que este ejercicio comparatista, que procuré hacer “a ras” de los textos, fragmento por fragmento, verso por verso, es susceptible de poner de relieve la presencia fundamental del autor de *Cuatro cuartetos* en Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente a nivel de práctica poética y crítica.

Me gustaría ahora explicar las razones personales de la elección del tema, escribir el tiempo. Creo firmemente que a la hora de enfrentarse a una tesis –y a cualquier trabajo de escritura, sea académico o de creación- deben entrar en juego motivos íntimos, apoyados por supuesto en el conocimiento y el rigor. Yo he escrito esta tesis para justificar mi amor por ciertos versos (que no puede prescindir de la teoría poética y del ejercicio crítico) y por algunos espacios. También la escribí conmovida por la ansiedad frente al tiempo y la recuperación –que es una reelaboración, una reinención- del brillo del instante, con su potencial de salvación y felicidad personal. Yo he escrito esta tesis, pero me hubiera gustado escribir dentro de ella una novela detectivesca, una novela cuyo enigma condujera a la reinención de un espacio que fuera a la vez un tiempo, el jardín de las rosas, y a la reescritura de una interpelación: *Quand partons-nous vers le bonheur?* Y también me hubiera seducido responder (aún asumiendo la advertencia de que “más que el propósito de enmienda/ dura el dolor del corazón” y la constatación de que “El tiempo incendia cada vez la vida/ El tiempo arrasa cada vez la vida”): “deprisa, rápido, aquí, ahora, siempre.”

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.1. Referencias bibliográficas de T.S.Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente

1.1.1. Referencias bibliográficas de T.S.Eliot

On Poetry and Poets, London, Faber and Faber, 1957.

Knowledge and Experience in the philosophy of F.H. Bradley, London, Faber and Faber, 1964.

Función de la poesía y función de la crítica, traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968.

The Complete Poems and Plays, London, Faber and Faber, 1970.

“Ulysses, Order and Myth”, en T.S.Eliot, *Selected Prose of T.S.Eliot*, Frank Kermode (ed.), London, Faber and Faber, 1975.

The letters of T.S.Eliot, vol.I, Valerie Eliot (ed.), London, Faber and Faber, 1988.

To Criticize the Critic and Other Writings, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1992.

The Varieties of Metaphysical Poetry, Ronald Schuchard ed., London, Faber and Faber, 1993.

The Sacred Wood and Major Early Essays, London, Methuen & Co, 1976.

Selected Essays, London, Faber and Faber, 1999.

Poesías reunidas. 1909-1962, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

1.1.2. Referencias bibliográficas de Jaime Gil de Biedma

“Poesía y comunicación”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, 1955, pp.96-101.

“Prólogo” a T.S.Eliot *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

Colección particular, Barcelona, Seix Barral, 1969.

Diario del artista seriamente enfermo, Barcelona, Lumen, 1974.

Retrato del artista en 1956, Barcelona, Lumen, 1991.

El pie de la letra. Ensayos completos, Barcelona, Crítica, 1994.

Las personas del verbo, Barcelona, Seix Barral, 2000.

La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

Jaime Gil de Biedma. Conversaciones, edición y prólogo de Javier Pérez Escohotado, Barcelona, El Aleph Editores, 2002.

Leer poesía, escribir poesía, edición e introducción de Eugenio Maqueda Cuenca, Madrid, Visor, 2006.

1.1.3. Referencias bibliográficas de José Ángel Valente

“Poesía y drama. A propósito de T.S.Eliot”, *Índice de artes y letras*, n. 59, 1953, p.18.

“Oxford, 1956”, *Índice de artes y letras*, n.91, 1956, p.6.

Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI Editores, 1971.

Fragmentos de un libro futuro, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2000.

Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de *La piedra y el cielo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Obra poética 1. Punto cero (1953-1976). Madrid, Alianza, 2001.

Obra poética 2. Material memoria (1977-1992). Madrid, Alianza, 2001.

La experiencia abisal, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.

Obras completas I. Poesía y prosa, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006.

1.2. Referencias bibliográficas sobre T.S.Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente

Nota: Las referencias que atañen a dos de los poetas estudiados (por ejemplo la tesis de Andrew Walsh, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*) se mencionarán en un solo apartado, para no repetirlas.

1.2.1. Referencias bibliográficas sobre T.S.Eliot

ACKROYD, Peter, *T.S.Eliot*. Londres, Cardinal, 1984.

_____, *T.S.Eliot*, traducción de Tedi López Mills, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

BARÓN PALMA, Emilio, *T.S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

BURCH, Francis F., *Tristan Corbière: l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S. Eliot*, Paris, Éditions A.-G.Nizet, 1970.

CHAPMAN SHARPE, William, *Unreal cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams*, The John Hopkins University Press, 1990.

CLEMENTS, Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

COOTE, Stephen, *T.S.Eliot. The Waste Land*, London, Penguin, 1985.

CURTIUS, Ernst Robert, "T.S.Eliot", en *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Madrid, Visor, 1989.

DOBRÉE, Bonamy, "T.S. Eliot: a personal reminiscence", en Allen Tate (ed.), *T.S.Eliot. The Man and his Work*, London, Chatto & Windus, 1967.

DOUGLASS, Paul, *Bergson, Eliot and the American Literature*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986.

EDWARDS, Michael, *Le Génie de la poésie anglaise*, Paris, Librairie Générale Française, 2006.

ELLMANN, Maud, *The Poetics of Impersonality: T.S.Eliot and Ezra Pound*, Brighton, The Harvester Press Limited, 1987.

FORTUNATI, Vita, "T.S.Eliot: un ambiguo "precursore" degli "Yale Critics", "*The spectre of a rose*". *Intersections. Seminario Eliotiano, Cagliari, 5-6 aprile 1989*, Mario Dominichelli, Romana Zacchi (eds.), Roma, Bulzoni editore, 1991.

FRYE, Northrop, *T.S.Eliot. An Introduction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981.

GARDNER, Helen, *The Composition of "Four Quartets"*, London, Faber and Faber, 1978.

GIBERT MACEDA, María Teresa, *Fuentes literarias en la poesía de T.S.Eliot* (2 tomos), Madrid, Universidad Complutense, 1983.

GISH, Nancy, *Time in the Poetry of T.S.Eliot. A Study in Structure and Theme*, Totowa, Barnes & Noble Books, 1981.

GORDON, Lyndall, *Eliot's Early Years*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1977.

GREENE, Edward J.H., *T.S.Eliot et la France*, Paris, Éditions Contemporaines, Boivin, 1951.

GROJNOWSKI, Daniel, "Laforgue lecteur de T.S.Eliot", VVAA, *T.S.Eliot ou le vrai faux modernisme*, n° 15 de la revista *Détours d'écriture*, Paris, Noël Blandis, 1991.

GUILLORY, John, "The Ideology of Canon Formation: T.S.Eliot and Cleanth Brooks", Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.

HABIB, M.A.R., *The Early T.S.Eliot and Western Philosophy*, Cambridge University Press, 1999.

JACKSON, John E., *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T.S.Eliot-Paul Celan- Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1978.

JAIN, Manju, *T. S. Eliot and American Philosophy: the Harvard years*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

JAY, Gregory S., *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*, Baton Rouge & London, Louisiana State University Press, 1983.

KENNER, Hugh, *The Invisible Poet: T.S.Eliot*. Londres, Methuen & Co Ltd., 1977.

KNAPP HAY, Eloise, *T.S.Eliot's Negative Way*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1982.

LAMBERT, Jean-Clarence, "Eliot revisité", VVAA, *T.S.Eliot ou le vrai faux modernisme*, n° 15 de la revista *Détours d'écriture*, Paris, Noël Blandis, 1991.

LEAVIS, F.R., *New Bearings in English Poetry*, London, Chatto & Windus, 1971.

MANSOURI, Mohamed, *T.S.Eliot and the raid of the Inarticulate*, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, 1989.

MARX, William, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

MATTHIESSEN, F.O., *The Achievement of T.S.Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*, Oxford University Press, New York & London, 1947.

MAYER, John T., *T.S.Eliot's Silent Voices*, New York Oxford, Oxford University Press, 1989.

MIKRIAMOS, Philippe, “Ce vrai faux modernisme de T.S.Eliot”, VVAA, *T.S.Eliot ou le vrai faux modernisme*, n° 15 de la revista *Détours d'écriture*, Paris, Noël Blandis, 1991.

MILLER, Joseph Hillis, *Poets of Reality. Six twentieth-century writers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1966.

MISRA, Anju Dhadda, *T.S.Eliot: Poetry and Theory: Time and Creativity*, Jaipur, New Delhi, Rawat, 2002.

MOODY, Anthony David, *Thomas Stearns Eliot, poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MUÑOZ ROJAS, José Antonio, *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

MURRAY, Paul, *T.S.Eliot and Mysticism*, London, St. Martin's Press, 1991.

PUJALS GESALÍ, Esteban, “Eliot. Yeats, Pound y la modernidad en poesía”, introducción a T.S.Eliot, *Cuatro cuartetos*, trad. de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, 2004.

REST, Jaime, “La crisis contemporánea y el espíritu en el testimonio de dos poetas: T.S.Eliot y Paul Valéry”, *Imago Mundi*, Buenos Aires, n.11-12, marzo-junio 1956, pp.134-183.

ROsaye, Jean-Paul, *T.S. Eliot, poète-philosophe. Essai de typologie génétique*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

SAUERBERG, Lars Ole, *Versions of the past-Visions of the future: The Canonical in the Criticism of T.S.Eliot, F.R.Leavis, Northrop Frye and Harold Bloom*, New York, St. Martin's Press, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie, “Close Reading et New Criticism”, Jean Bessière, Eva Kusher, Roland Mortier, Jean Weisgerber (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

SCHUCHARD, Ronald, "Introduction", T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, London, Faber and Faber, 1993.

SCOFIELD, Martin, *T.S.Eliot: the poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

SIBBALD, K.M. and YOUNG, Howard (eds.), *T.S.Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.

SIGG, Eric Whitman, *The American T.S.Eliot: a study of the early writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

SPENDER, Stephen, *Eliot*, Glasgow, Fontana Modern Masters, 1975.

STRANDBERG, Ake, *The Orphic Voice: T.S.Eliot and the Mallarmean Quest for Meaning*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2002.

WEINBERG, Kerry, *T.S. Eliot and Charles Baudelaire*, Mouton, The Hague, Paris, 1969.

WILLIAMSON, George, *T.S. Eliot. A poem-by-poem analysis*, New York, University of Syracuse Press, 1998.

WOLOSKY, Shira, *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

ZAMBRANO, Pablo, *La mística de "La noche oscura". San Juan de la Cruz y T.S. Eliot*, Huelva, Universidad de Huelva, 1996.

1.2.2. Referencias bibliográficas sobre Jaime Gil de Biedma

ALFAYA, Javier, "Jaime Gil de Biedma: una poesía humana e impura", prólogo a *Jaime Gil de Biedma. Antología poética*, selección de Shirley Mangini González, Madrid, Alianza, 1986.

ALONSO, María Nieves y RODRÍGUEZ, Mario, *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y de Jaime Gil de Biedma*, Curicó, La Noria, 1995.

ARMISÉN, Antonio, *El Verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

BARÓN, Emilio, “Cernuda, Jaime Gil de Biedma y la poesía irónica moderna”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 130-137.

CABANILLES SANCHÍS, Antonia, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Castelló, Col·legi Universitari de Castelló, Universitat de Valencia, 1989.

CAÑAS, Dionisio, “La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma”, prólogo a *Volver*, Madrid, Cátedra, 1995.

CHICHARRO, Antonio, “Prólogo” a Andrew Walsh, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

CORONA MARZOL, Gonzalo, *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

DALMAU, Miguel, *Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Circe, 2004.

DEBICKI, Andrew, “Jaime Gil de Biedma: el tema de la ilusión”, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1986.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma”, *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. 1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp. 57-77.

EGEA, Juan F., *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*, Madrid, Visor, 2004.

FERRATÉ, Juan, “A favor de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp.61-66.

_____ Joan, *Lectura de «La terra gastada» de T.S.Eliot*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

GARCÍA MONTERO, Luis, “El juego de leer versos”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 113-120.

_____, “Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario”, *El realismo singular*, Bilbao, Los libros de Hermes, 1993. También en *Renacimiento*, 6, 1991.

GIMFERRER, Pere, “La poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202, 1966, pp. 240-245.

GRANDE ROSALES, María Ángeles, “Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico- poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral”, *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol.1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma* Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp. 351-362.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Gil de Biedma)”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 102-105.

JIMÉNEZ, José Olivio, “Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966)”, *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972.

_____, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

LAMILLAR, Juan, “Juegos de cartas”, *Renacimiento*, 6, 1991.

MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, *Gil de Biedma*, Madrid, Júcar, 1992.

_____, “El tiempo y el personaje poético en la obra de Gil de Biedma”, *Camp de l’Arpa*, 35-36, 1976, pp. 25-31.

MAQUEDA CUENCA, Eugenio, *La obra de Gil de Biedma a la luz de T.S. Eliot y el pensamiento literario anglosajón*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003.

_____, “Aspectos principales del pensamiento poético de Gil de Biedma”, introducción a Jaime Gil de Biedma, *Leer poesía, escribir poesía*, Madrid, Visor, 2006.

NOLAN, James (ed.), *Jaime Gil de Biedma. Longing. Selected Poems*, San Francisco, City Lights, 1993.

POZUELO YVANCOS, José María, “Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma”, *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol.1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp. 91-108.

RIERA, Carme, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988.

_____”Prólogo” a Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen, 1998.

_____, *Partidarios de la felicidad. Antología poética del grupo catalán de los 50*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Jaime Gil de Biedma desde sus «Poemas póstumos»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 237, 1969, pp. 788-795.

ROMANO, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2003.

ROVIRA, Pere, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona, Edicions del Mall, 1986. Hay otra edición: Granada, Atrio, 2005.

SABADELL NIETO, Joana, “La influencia de T.S.Eliot en la poesía de Jaime Gil de Biedma: tradición como ruptura”, en *T.S. Eliot Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Colorado, 1994.

_____, *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, PPU, 1997.

SANGER, Richard, “La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 92- 98.

VALCÁRCEL, Eva, “Poesía y cuerpo como forma de conocimiento. Los ejemplos de Valente y Gil de Biedma: *El verbo hecho carne de tango*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 17, 1993, pp. 135-142.

VALENDER, James, “Gil de Biedma y la poesía de la experiencia”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 139-149.

VILLENA, Luis Antonio, *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*, prólogo de Ana María Moix, Barcelona, Seix Barral, 2006.

VIÑALS, Carol, *L'expression du temps dans l'oeuvre poétique de Jaime Gil de Biedma*, Lille, Atelier national de Réproduction des Thèses, 2001 (microfichas).

WALSH, Andrew Samuel, *Jaime de Biedma y la tradición angloamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

1.2.3. Referencias bibliográficas sobre José Ángel Valente

ARANCIBIA, Martín, “Palabras y ritmos: el don de la lengua”, entrevista a José Ángel Valente, *Quimera*, núm.39-40, julio-agosto 1984, pp. 83-86.

BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de José Ángel Valente y el nuevo concepto de la originalidad”, *Ínsula*, 174,1961, pp. 1 y 14.

CANDEL, Xelo, “*Las palabras se pudren*: la alerta metapoética de los 50 en José Ángel Valente”, *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol.2. Zaragoza, 1996, pp. 553-561.

CAÑAS, Dionisio, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*. Madrid, Hiperión, 1984.

ENGELSON MARSON, Ellen, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978.

_____, “Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro poético”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.) *Material Valente*, Gijón, Júcar, 1994.

GARCÍA BERRIO, Antonio, “Valente: descensos antiguos a la memoria”, en Teresa Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995.

JIMÉNEZ, José Olivio, “Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* (1966) de José Ángel Valente”, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 1998.

_____, “«Barro que te reclama»: Valente y los metafísicos ingleses”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 600, 2000, pp. 11-18. Artículo recogido también en *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada Editores, 2004.

JOHANSSON, F. y ROBERT, R., “Entretien”, entrevista a José Ángel Valente, *Scherzo. Revue de littérature*, nº 6, janvier, 1999, pp. 5-8.

NUÑO, Ana, “El Ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente”, *Quimera*, 39-40, n.168, 1998, pp. 8-13.

PEINADO ELLIOT, Carlos, “La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little Gidding” y *El Fulgor*”, *Cauce. Revista de filología y su didáctica*, n. 26, 2003, pp. 349-390.

ROMANO, Marcela, *Imaginario re(des)encontrados: poéticas de José Ángel Valente*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2002.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992.

_____, (ed.), *Material Valente*, Madrid, Júcar, 1994.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago, “Ámbitos extremos para una experiencia radical: simbología toponímica en la poesía de T.S.Eliot y J.A.Valente”, *XVIII Congreso de AEDEAN (Alcalá de Henares, 15-17 diciembre 1994)*, ed. Ricardo J. Sola, Luis A. Lázaro y José A. Gurpegui, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997, pp.623-628.

TORRES FIERRO, Danubio, “Diálogo con José Ángel Valente”, *Claves de razón práctica*, n.38, 1993, pp.48-50.

ZAMBRANO, María, “Prólogo” a Armando López Castro, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano, 2002.

1.3. Referencias bibliográficas generales

ABRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1971.

ALTIERI, Charles, *Canons and consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*, Evanston, Northwestern University Press, 1990.

ASENSI PÉREZ, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.

AUDEN, Wystan, *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999.

_____, *Canción de cuna y otros poemas*, selección, traducción y prólogo de Eduardo Iriarte, Barcelona, Lumen, 2006.

BALAKIAN, Ana, “Évolution de la poétique symboliste”, en Jean Bessière, Eva Kusher, Roland Mortier, Jean Weisgerber (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BARRAL, Carlos, *Diario de «Metropolitano»*, edición de Luis García Montero, Madrid, Cátedra, 1997.

_____, *Poesía completa*, edición de Carme Riera, Barcelona, Lumen, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968.

- BERGSON, Henri, *Oeuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.
- CERNUDA, Luis, *Prosa I*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002a.
_____, *Prosa II*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002b.
_____, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2000.
- CIXOUS, Hélène, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006.
- CORTÁZAR, Julio, *Imagen de John Keats*, Barcelona, Punto de Lectura, 2004.
- CORUGEDO, Santiago y CHAMOSA, José Luis, “Introducción” a W. Wordsworth y S.T. Coleridge, *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- CRUZ, Juan de la, *Obras Completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988.
- DOCE, Jordi, *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- DONNE, John, *Cien poemas*, edición y traducción de Carlos Pujol, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- EMPSO, William, *Seven Types of Ambiguity*, New York, Meridian Books, 1957.
- FERRATÉ, Juan, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “Introducción. La edificación de una verdad”, a Carlos Barral, *Diario de «Metropolitano»*, Madrid, Cátedra, 1997.
_____, *Los dueños del vacío*, Barcelona, Tusquets, 2006.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GIBSON, Ian, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Madrid, Aguilar, 2006.

GNISCI, Armando, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

GORAK, Jan, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, New Jersey, Athlone, 1991.

HARRIS, Derek, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

HUSSERL, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, traducción, introducción y notas de Agustín Serrano de Haro, Madrid, Trotta, 2002.

JIMÉNEZ, José Olivio, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1972.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, “Introducción” a Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, traducción de Julián Jiménez Heffernán, Granada, Comares, 1996.

JOYCE, James, *Ulysses*, Francisco García Tortosa (ed.), traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas, Madrid, Cátedra, 1999.

KEATS, John, *Odas y sonetos*, traducción de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1997.

_____, *The Letters of John Keats*, Hyder Edward Rollins (ed.), Cambridge-London, Harvard University Press, 2001.

KERMODE, Frank, *History and Value*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

LAFORGUE, Jules, *Moralités legendaires*, Pascal Pia (ed.), Paris, Gallimard/Folio, 2000.

_____, *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Pascal Pia (ed.), Paris, Gallimard, 2004.

LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, edición, traducción e introducción de Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.

MACHADO, Antonio, *Los Complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957.

_____, *Poesías Completas I*, edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa- Calpe, Fundación Antonio Machado, 1989a.

_____, *Prosas Completas II*, edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa- Calpe, Fundación Antonio Machado, 1989b.

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.

_____, *Correspondance I, 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959.

_____, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995.

_____, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

MARISTANY, Luis, “El ensayo literario de Luis Cernuda”, en Luis Cernuda, *Prosa I*, Madrid, Siruela, 2002.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.

MARVELL, Andrew, *Selected Poetry and Prose*, Robert Wilcher (ed.), London, Methuen, 1986.

NERI, Francesca, “Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización”, en Armando Gnisci (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

_____, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2004.

RAMOND, Michèle, “Escisión y ensimismamiento del sujeto en el decir poético”, en *Organizaciones textuales (textos hispánicos): actas del III Simposio del Séminaire d'études littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Toulouse, 1981, pp. 249- 259.

RODRÍGUEZ, Claudio, *La otra palabra. Escritos en prosa*, edición de Fernando Yubero, Barcelona, Marginales Tusquets, 2004.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.

_____, *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, “Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario”, separata de *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, 1999, pp. 465-480.

SHAKESPEARE, William, *La tempestad*, versión definitiva de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 2002.

SILVER, Philip, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.

TROCCHI, Anna, “Temas y mitos literarios”, en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

VALÉRY, Paul, *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, “Tendencias actuales del comparatismo literario”, en Emilo Barón (ed.), *Literaturas Comparada. Relaciones literarias hispano-inglesas (siglo XX)*, Almería, Universidad de Almería, 1999.

WINTERS, Yvor, *In Defense of Reason*, Chicago, The Swallow Press, 1947.

WORDSWORTH, W. y COLERIDGE, S.T., *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra, 1990, edición bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa.

2. BIBLIOGRAFÍA

2.1. Bibliografía de T.S.Eliot

Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, traducción de Sara Rubinstein, tomo I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944.

Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, traducción de Sara Rubinstein, tomo II, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944.

The Use of Poetry and The Use of Criticism, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

The Waste Land. A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound, Valerie Eliot (ed.), London, Faber and Faber, 1971.

Selected Prose of T. S. Eliot, edición e introducción de Frank Kermode, London, Faber and Faber, 1975.

“Prólogo” a Ezra Pound, *Ensayos literarios*, selección y prólogo de T.S.Eliot, Barcelona, Laia/ Monte Ávila Editores, 1989.

Prufrock y otras observaciones, traducción, prólogo y notas de Felipe Benítez Reyes, Valencia, Pre-Textos, 2000.

La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas, traducción e “Introducción” de Juan Malpartida y Jordi Doce, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.

La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura. Madrid, Instituto de Estudios Europeos, 2003.

Cuatro cuartetos, edición bilingüe y traducción de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, 2004.

El bosque sagrado, edición, estudio y notas de José Luis Palomares y traducción de Ignacio Rey Agudo, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2004.

La tierra baldía, edición bilingüe de Viorica Patea, Madrid, Cátedra, 2005.

.

2.2. Bibliografía de Jaime Gil de Biedma

El pie de la letra. Ensayos.1955-1979. Barcelona, Crítica, 1980.

“Carta a Juan Ferraté sobre amor y poesía”, *El País*, 10 de enero de 1990. Se ha consultado por la hemeroteca disponible en línea.

Volver. Antología de Dionisio Cañas. Madrid, Cátedra, 1995.

Las personas del verbo, prólogo de Carmen Riera, Barcelona, Lumen, 1998.

2.3. Bibliografía de José Ángel Valente

Sobre el lugar del canto, Barcelona, Literaturas, 1963.

“Andrew Marvell y el jardín barroco”, *ABC*, 26 de enero de 1996, p.3.

“Sin la experiencia del desierto no hay poesía” (coloquio con Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis y Antoni Marí), *El Ciervo*. XLII, 502 (enero de 1993), pp. 25-31.

“Cuatro referentes para una estética contemporánea”, *Revista de Occidente*, junio 1996, n.181, pp.21-33.

“Pez luna”, *Trece de nieve*, segunda época, 1-2, 1976, pp. 191-201.

“A propósito del vacío, la forma y la quietud”, en Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995.

“Imágenes”, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Entrada en materia, edición e introducción de Jacques Ancet, Madrid, Cátedra, 2001.

2.4. Bibliografía sobre T. S. Eliot

ABAD, Pilar, *Cómo leer a T.S.Eliot*, Madrid, Júcar, 1992.

BERGONZI, Bernard, *T.S.Eliot*, New York, Macmillan Company, 1978.

BITTER, Cynthia, “Unreal city- real town: *Under Milk Wood* and *The Waste Land*”, en *Literatura Comparada. Relaciones literarias hispano-inglesas (Siglo XX)*, ed. Emilio Barón, Almería, Universidad de Almería, 1999.

BUSH, Ronald, *T.S.Eliot: a study in character and style*, Oxford, 1985.

CUETO, Sergio, *Tres estudios. Dante-Baudelaire-Eliot*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

FIORI, Pedro Aurelio, *La poesía contemporánea y la sangre. Diez estudios filosóficos sobre Neruda, Vallejo, Cabral, Borges, Rilke, Eliot, Eluard, Ungaretti, Montale, Quasimodo y traducciones*, La Plata, Edición Municipalidad de La Plata, 1962.

GARDNER, Helen, *The Art of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1968.

GIOCANTI, Stéphane, *T.S.Eliot ou le monde en poussières*, Paris, J C Lattès, 2002.

HUTCHINSON, Patrick, "T.S.Eliot ou les paradoxes du modernisme", VVAA *T.S.Eliot ou le vrai faux modernisme*, n° 15 de la revista *Détours d'écriture*, Paris, Noël Blandis, 1991.

IRIARTE, Fabián, "T.S. Eliot en la Argentina: 1930-1990", en Lisa Bradford (comp.), *Traducción como cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

KERMODE, Frank, "Introduction", en *Selected Prose of T.S.Eliot*, London, Faber and Faber, 1975.

LEAVIS, F.R., *Valuation in Criticism and other essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

LOBB, Edward, *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1981.

_____, "Limitation and Transcendence in 'East Coker'", en Edward Lobb (ed.), *Words in Time: New Essays on Eliot's Four Quartets*, University of Michigan Press, 1993.

MALLINSON, Jane Elisabeth, *T.S. Eliot's interpretation of F. H. Bradley*, 2001.

MALPARTIDA, Juan y DOCE, Jordi, "Introducción" a T.S.Eliot, *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas*, edición bilingüe de Juan Malpartida y Jordi Doce Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.

MANGIANELLO, Dominic, *T.S.Eliot and Dante*, London, Macmillan, 1989.

MARCH, Richard, and TAMBIMUTTU, M.J.(comp.), *T.S.Eliot. A Symposium from Conrad Aiken, W.H. Auden, Ernst Robert Curtius, Louis Mac Niece, William Empson, Eugenio Montale ...*, Dorchester, Henry Ling Limited, The Dorset Press, 1948.

MONTGOMERY, Marion, *Eliot's Reflective Journey to the Garden*, Troy (New York), Whitson, 1979.

MUÑOZ ROJAS, José Antonio, "Sobre los poemas recientes de T.S.Eliot", *Arbor*, n. 49, enero 1950, pp. 89-94.

ORTIZ, Fernando, "T.S.Eliot en Cernuda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 416, 1985, pp. 95-104.

PAZ, Octavio, "T.S.Eliot", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1988, 462, pp.29-32.

PERSE, Saint-John, *Cahiers Saint-John Perse 17. Lettres atlantiques: Saint-John Perse, T.S.Eliot, Allen Tate: 1926-1970*, Paris, Gallimard, 2006.

REST, Jaime, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

STANLEY, Sultan, *Eliot, Joyce & Company*, Oxford University Press, 1987.

TATE, Allen (ed.), *T.S.Eliot. The Man and his Work*, London, Chatto & Windus, 1967.

TOMLINSON, Charles, "T.S.Eliot: significado y metamorfosis", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 651-652, septiembre-octubre 2004, pp. 123-145.

TRAVERSI, Derek, "Los cuartetos de T.S.Eliot", *Filología Moderna*, 1, Madrid, octubre 1960, pp.5-34.

UNGER, Leonard, *Eliot's Compound Ghost. Influence and Confluence*, The Pennsylvania State University, 1981.

VILLAR RIBOT, Fidel, "La huella del tiempo", introducción a T.S.Eliot, *Burnt Norton*, traducción al castellano Vicente Gaos, traducción al catalán Alex Susanna, Granada, Universidad de Granada, 1988.

VILLORIA ANDREU, Secundino, *Estructuras míticas en poesía. Un aspecto de estilística interna en la obra de T.S.Eliot*, Valencia, Bello, 1978.

WEITZ, Morris, "T.S. Eliot: Time as a Mode of Salvation", en Bernard Bergonzi (ed.), *T.S.Eliot: Four Quartets: a case book*, Houndmills, Macmillan, 1993.

WILCOX, John C. , “T.S. Eliot and Juan Ramón Jiménez: some ideological affinities”, en K.M. Sibbald, Howard Young, (eds.), *T.S.Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.

WILSON, Edmund, *The shores of light. A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979.

_____, *El Castillo de Axel*, Madrid, Cupsa, 1969.

YOUNG, Howard, “Introduction”, Sibbald, K.M. and Young, Howard (eds.), *T.S.Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.

2.5. Bibliografía sobre Jaime Gil de Biedma

ALONSO, Dámaso y RICO, Francisco, “Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp.86-89.

ARMAS MARCELÓ, J.J., “Gil de Biedma y su época”, *ABC Blanco y Negro Cultural*, 4 de diciembre de 2004, p.2.

AULLÓN DE HARO, Pedro, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid, Verbum, 1991.

BATLLÓ, José, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968.

BENÍTEZ ARIZA, Juan Manuel, “Jaime Gil de Biedma”, *El Cultural*, 9 de diciembre de 2004, p.21.

BENÍTEZ REYES, Felipe, “Sobre Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp.126-128.

_____, “La muerte como argumento fracasado”, *Renacimiento*, 6, 1991.

BONET, Laureano, "Laye y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas", *Ínsula* 523-524, julio-agosto 1990, pp. 3-5.

_____, *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península, 1994.

_____, "Gil de Biedma, Tàpies y el cubo de basura", *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, 1996.

CABALLÉ, Ana, "Vida secreta de un gran poeta", *ABC Blanco y Negro Cultural*, 4 de noviembre 2004, p.6.

CAÑAS, Dionisio, "La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50", *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, 1996.

COLINAS, Antonio, "Un nombre decisivo", *Renacimiento*, 6, 1991.

FERRATÉ, Juan, *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

GARCÍA MONTERO, Luis, "Un poeta necesario", *Renacimiento*, 6, 1991.

_____, "La política y la poesía. (Reflexiones sobre una carta de Jaime Gil de Biedma).", *La estafeta del viento*, 7-8, 2005, pp. 63-74.

GARCÍA RAMOS, Manuel, "Jaime Gil de Biedma: su tributo "social"", *Camp de l'Arpa*, 35-36, 1976, pp. 33-36.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis, "Entre "sociales" y "novísimos": el legado poético de Jaime Gil de Biedma", *Quimera*, 32, 1982, pp. 52-63.

GOYTISOLO, Juan, "Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma", *Litoral*, 163-164, 1986, pp.75-83.

JIMÉNEZ, José Olivio, "Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma", en *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*, Madrid, Verbum, 1998.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, "La experiencia del lector", *Renacimiento*, 6, 1991.

MAQUEDA CUENCA, Eugenio, "Jaime Gil de Biedma a la luz de Robert Langbaum", en Genara Pulido editora, *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001.

_____, "Claves poéticas para una permanencia", *Paraíso. Revista de poesía*, número1, 2006.

MARSÉ, Juan, "Evocación del sótano negro", *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 68-73.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, "El don de la elegía", *Camp de l'Arpa*, 35-36, 1976, pp.12-24.

MAYHEW, Jonathan, "Jaime Gil de Biedma's *Moralidades*: Rationalism and Poetic Form", *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1994.

NAHARRO CALDERÓN, José María, "Jaime Gil de Biedma: Ecos cernudianos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, 1986, pp.157-164.

NOLAN, James (ed.), *Jaime Gil de Biedma. Longing. Selected Poems*, San Francisco, City Lights, 1993.

PAYERAS GRAU, María, "«Los *Poemas póstumos* y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma»", *Caligrama*, 1, 1984, pp. 11-42.

PERSIN, Margaret H., "Intertextual Strategies in the Poetry of Jaime Gil de Biedma", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XI, 3, 1987, pp. 573-597.

_____, "Self as other in Jaime Gil de Biedma's *Poemas Póstumos*", *Anales de la literatura española contemporánea*, 12, 1987, pp. 273-290.

RIPOLL, Ramón J., "Jaime Gil de Biedma. El verbo y las personas", *Olvidos de Granada*, verano 1985, pp. 12-13.

ROVIRA, Pere, "La voz ensimismada de los poemas póstumos", *Litoral*, 163-164, 1986, pp.121-124.

_____, “Dos poemas contra el tiempo. «Nostalgie de la boue» y «De senectute», de Jaime Gil de Biedma.”, *Scriptura* 5, 1989, pp.81-88.

SALA VALLDAURA, Josep María, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos, 1963.

SALVADOR, Álvaro, “Para leer a Jaime Gil de Biedma”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp.150-155.

SORIA OLMEDO, Andrés, “Gil de Biedma, lector”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 99- 101.

SUSANA, Alex, “Inter pócula. (Diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)”, *Litoral*, 1986, pp.159-167.

VALENDER, James, “Gil de Biedma y la poesía de la experiencia”, *Litoral*, 163-164, 1986, pp. 139-148.

VARIAS GARCÍA, Juan, “El cronotopo en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol.1, *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp.555-562.

2.6. Bibliografía sobre José Ángel Valente

AMORÓS MOLTÓ, Amparo, “El espacio en la poesía de José Ángel Valente”, *Ínsula*, marzo de 1981, pp. 1 y 10.

_____, “La retórica del silencio”, *Cuadernos del Norte*, noviembre- diciembre de 1982, pp.18-27.

_____, “La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Ángel Valente”, en M. Criado del Val (ed.), *Santa Teresa y la literatura mística hispánica*, Madrid, Edigsa, 1984.

ANCET, Jacques, “La voz y el dolor”, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

_____, “Introducción” a José Ángel Valente, *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra, 2001.

ARKINSTALL, Christine, *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1993.

CANO, José Luis, “La memoria y los signos de José Ángel Valente”, *Ínsula*, 234, 1966, pp.8-9.
_____, “La poesía ética y crítica de José Ángel Valente: de «A modo de esperanza» a «La memoria y los signos»”, en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974.

CARREÑO, Antonio, “El discurso de la tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 16, 1-2, pp. 15-35.

CERVERA SALINAS, Vicente, “César Vallejo y José Lezama Lima en la lírica de José Ángel Valente (un dualismo americano)”, *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, vol. II, *Compañeros de viaje*, Zaragoza, Diputación de Aragón, 1996, pp. 563-574.

CHRISTIE, Catherine Ruth, *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Leeds, University of Leeds, 1996.

DAYDÍ-TOLSON, Santiago, “La poética de lo social: *Sobre el lugar del canto* de José Ángel Valente”, *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, vol.6, n.1, 1978, pp. 3-11.

_____, “Breve son: clave interpretativa de la obra poética de José Ángel Valente”, *Hispania*, 66, 3, 1983, pp. 376-384.

_____, *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.

DEBICKI, Andrew, “Intertextuality and Reader Response in the Poetry of José Ángel Valente”, *Hispanic Review*, 3, 1983, vol. 51, pp.251-266.

_____, “José Ángel Valente: lectura y relectura”, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1986.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio, “La poética de J.A.Valente: «Mandorla»”, *Syntaxis*, 5, 1984, pp.8-21.

_____, “Convergencia y divergencia. El espacio textual de José Ángel Valente”, *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer editor, Gijón, Júcar, 1994.

_____, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*; Madrid, Verbum, 2002.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl, “Enajenación y símbolo: de Horacio a José Ángel Valente, pasando por Erasmo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 600, 2000, pp. 19-24.

FERRARI, Américo, “El poema: ¿último animal visible de lo invisible?”, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

GAMONEDA, Antonio, *Valente, texto y contexto*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

HART, Anita, “The poet in José Ángel Valente’s metapoetic texts”, *Hispanic Journal*, 11, 2, 1990, pp. 119-136.

JIMÉNEZ, José Olivio, “*El fin de la edad de plata* de José Ángel Valente: un testimonio crítico de la realidad y el lenguaje”, *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*, Madrid, Verbum, 1998.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

_____, “José Ángel Valente y la experiencia de la muerte”, *Letras de Deusto*, 63, vol.24, abril-junio 1994, pp.195-216.

_____, *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*. Prólogo de María Zambrano, Ourense, Abano, 2000.

_____, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano, 2002.

LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles, *La palabra lugar de encuentro*, Tudela, 1998.

_____, *La poética de José Ángel Valente*, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 2000.

LUBINA, José Ángel, ““La memoria y los signos”. Revista de Occidente, Madrid, 1966”, *Claraboya*, 15, 1967, pp. 34-38.

MALPARTIDA, Juan, “La invocación del nombre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 462, 1988, pp.109-116.

MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, “Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra”, *ALEC* 10, 1985, pp. 31-40.

MAS, Miguel, *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, 1986.

MAYHEW, Jonathan, “The Word Made Flesh: Logocentrism in the Later Work of José Ángel Valente”, *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1994.

PAYERAS GRAU, María, “Experiencia, meditación e iluminación: el poeta José Ángel Valente”, *Il confronto letterario*, V, 10, 1988, pp. 369-391.

PEINADO ELLIOT, Carlos, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002.

PERSIN, Margaret H, “Teorías del lenguaje subyacentes en *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente”, *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986.

_____, “José Ángel Valente y la ansiedad de la influencia”, *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986.

REAL RAMOS, César, “«En los bordes extremos de la luz»: la palabra poética de José Ángel Valente”, introducción a *El vuelo alto y ligero*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, 1998.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “José A. Valente: la escritura acosada”, *Ínsula*, 330, 1974, p.14.

_____, “Lecturas de José Ángel Valente”, *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón, Júcar, 1994.

ROMANO, Marcela, “La "media" voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González.”, en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

_____, “José Ángel Valente: Paradojas metapoéticas”, en Laura Scarano y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

_____, ”Últimas imágenes de Valente”, *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 6, núm.9, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1997, pp. 133-143.

_____, “Un video sobre José Ángel Valente: claves para otra antología”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001.

_____, “Dos que van «por ínsulas estrañas»: Juan de la Cruz y José Ángel Valente”, en *Estudios Críticos de Literatura Española, Vol.II Escritura / Reescrituras*, Edith Marta Villarino y Elsa Graciela Fiadino (eds.), Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003, pp. 211-218.

ROSSI, Rosa, “Palabras duraderas: las palabras de la tribu”, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Introduction à José Ángel Valente”, *Scherzo. Revue de littérature*, nº 6, janvier, 1999.

_____, “Introducción” a José Ángel Valente, *Obras completas I*, Barcelona, Galaxía Gutenberg, 2006.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás y DIEGO, José Manuel, *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, A.Ubago, 1991.

SANZ ECHEVARRÍA, Alfonso, “«De la obstinada posibilidad de la luz»: la poesía última de José Ángel Valente”, *Jugar con fuego*, 3-4, pp. 127-136.

STRIEN, Petra, “José Ángel Valente y la cortedad del traducir”, *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer editor, Gijón, Júcar, 1994.

TERRASSON, Claudie, *Étude du signifiant poétique dans l'œuvre de José Ángel Valente (Punto cero): une esthétique du dénudement* (microfichas), Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1999.

TERRY, Arthur, "José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura", *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón, Júcar, 1994.

_____, *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002.

TORRES FIERRO, Danubio, "Conversación con José Ángel Valente", *Vuelta*, núm. 205, diciembre de 1993.

UGALDE, Sharon E., "José Ángel Valente's *Material Memoria* and the poetic process", *Pacific Coast Philology*, 1/2, pp. 52-58.

VALCÁRCEL, Eva, *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU, 1989.

VVAA, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996.

2.7. Bibliografía general

ALIVERTI, Omar y SCARANO, Laura, *Entre-Textos. Estudios de literatura española (Desde Cervantes a la poesía actual)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza Universidad, 1984.

AUDEN, Wystan, *Collected Longer Poems*, London, Faber and Faber, 1968.

_____, *Secondary Worlds*, London, Faber and Faber, 1968.

BAKHTIN, M.M., "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", *The Dialogical Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 2002.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition établie par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999.

_____, *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 2001.

BLOOM, Harold, *The Western Canon. The books and schools of the ages*. Nueva York, Harcourt Brace, 1994.

_____, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

_____, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.

CARACCILO TREJO, Enrique (trad.), *Los poetas metafísicos del siglo XVII*, Córdoba, Ediciones Assandri, 1961.

CĂLINESCU, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, București, Paralela 45, 2005.

CORBIERE, Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, Gallimard, 2004.

CRUZ, Juan de la, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.

EGIDO, Aurora, "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

FERRATÉ, Juan, *Teoría del poema*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

_____, *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

FERRY, Anne, *Tradition and the Individual Poem. An Inquiry into Anthologies*. Stanford University Press, 2001.

FLANNERY, Kathryn F., *The Emperor's New Clothes. Literature, Literacy, and the Ideology of Style*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1995.

GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.

HJORT, Mette, *Rules and Conventions. Literature, Philosophy, Social Theory*. The Johns Hopkins University Press, 1992.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada Editores, 2004.

KEATS, John, *Cartas*, traducción de Derek Traversi, Barcelona, Juventud, 1994.

KERMODE, Frank, *An Appetite for Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

KRISTEVA, Julia, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994.

LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Chicago, The University of Chicago, 1985.

LAFORGUE, Jules, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*, traducción y prólogo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, edición bilingüe, Madrid, Hiperión, 1996.

LAUTER, Paul, *Canons and Contexts*. Nueva York, Oxford University Press, 1991.

LENTRICCHIA, Frank, *Modernist Quartet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

LINDENBERGER, Herbert, *The History in Literature: on Value, Genre, Institutions*, New York, Columbia University Press, 1990.

LÓPEZ QUINTANA, Francisco José, "La dimensión literaria del discurso lingüístico. El «monólogo» en Eliot y Cernuda, en *Literatura Comparada. Relaciones literarias hispano-inglesas (Siglo XX)*, Emilio Barón (ed.), Almería, Universidad de Almería, 1999.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, “Luis Cernuda, Edward Wilson y T.S.Eliot”, *Ínsula* 432, nov. 1982, p.1.

MARX, Groucho, *Las cartas de Groucho*, Barcelona, Anagrama, 2003.

MORRIS, Timothy, *Becoming canonical in American Poetry*, University of Illinois Press, 1995.

NERVAL, Gérard de, *Sylvie. Les Chimères. Poésies diverses*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

NUÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1998.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001.

_____, apuntes de una conferencia sostenida en Barcelona el 5 de abril de 2005.

POUND, Ezra, *Ensayos literarios*, selección y prólogo de T.S. Eliot, Barcelona, Laia /Monte Ávila Editores, 1989.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra, 2000.

RODRÍGUEZ, Claudio, *Poesía completa (1953-1991)*, Barcelona, Tusquets, 2001.

SALVADOR, Álvaro, “*The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años”, prólogo a Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*, edición, introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.

SCARANO, Laura, Romano, Marcela y Ferrari, Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

_____, y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

_____, *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina, 2000.

STEVENS, Wallace, *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*, New York, Vintage Books.

SULLÀ, Enric (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco/Libros, 1998.

TALENS, Jenaro, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra, 2000.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, “Prolegómenos para una Teoría del Emplazamiento”, *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, n. 16/17, 2002-2003, pp.3-18. También reproducido como “Bases para una Teoría del Emplazamiento” en Manuel Ángel Vázquez Medel (dir.) y Ángel Acosta Romero, Rodrigo Browne Sartori y Víctor Manuel Silva Echeto (eds), *Teoría del Emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Sevilla, Alfar, 2003.

VERLAINE, Paul, *Les poètes maudits*, Paris, Éditions SEDES-C.P.V., 1982.

